







[illegible] mit der Halbfigur des Josua. Aus der Kachelfolge mit den zwölf Helden des alten Testaments. Um 1535. Höhe 0·[illegible]0 Meter

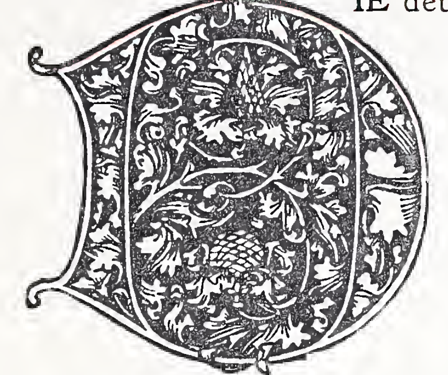


Kachel aus der Folge mit den Darstellungen zu den zehn Geboten. Oberösterreich, XVI. Jahrhundert, zweite Hälfte. Höhe 0·36 Meter



Nischenkachel mit der Halbfigur der heiligen Dorothea, sächsisch, vermutlich aus dem Erzgebirge stammend. Um 1500. Höhe 0·32 Meter

DIE DEUTSCHEN KERAMIKEN DER SAMMLUNG FIGDOR (II) VON ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN-WIEN



DIE deutsche Keramik konnte sich nicht in demselben Ausmaße wie die italienische in den Dienst der Plastik stellen, doch hat sie manche tüchtige Arbeit hervorgebracht. Selten sind es selbständig gedachte Werke, sondern vorwiegend Teile eines Ganzen — Mittelstücke eines Ofens, Füllungen für die Portalarchitektur und dergleichen. Solche Arbeiten zählen, wenn sie als Originalschöpfung eines Künstlers gelten können und für einen bestimmten Zweck behufs einmaliger Ausführung freihändig modelliert wurden, zur Tonplastik im engeren Sinne, während wir die massenhafte Wiederholung eines Reliefs aus einer Hohlform, wie dies hauptsächlich bei der Anfertigung von Kacheln zutage tritt, ebenso wie das hierzu dienende Originalmodell zu den Arbeiten der Ofenhafner rechnen müssen.

Ein Tonrelief mit den Figuren der drei Weisen aus dem Morgenland (Abb. 63) galt in den Sammlungen Soyter und Felix als Arbeit des Meisters Jodocus Vredis. Dieser Künstler, der als Prior des Karthäuserklosters Wedderen in Westfalen im Jahre 1540 starb, fertigte Heiligenbilder aus Terrakotta und bemalte sie. Seine Werke zeigen breitere Stilisierung und stärkere Bewegung als unser Relief, welches wir für eine rheinische oder niederländische Arbeit des XV. Jahrhunderts halten möchten.

Zeugen früher Baukeramik haben wir bereits in den Firstziegeln von Ravensburg und Schwäbisch Gmünd kennen gelernt. Abgesehen von den Fliesen für den Boden-, Wand- und Deckenbelag, die wir später besprechen wollen, hat sich das keramische Handwerk im Mittelalter lediglich auf Arbeiten für die Dachung beschränkt und auch die Spätgotik hat hauptsächlich mit der Herstellung von glasierten Dachziegeln verschiedenster Formen, bunten Firstziegeln mit Krabben das Auslangen gefunden. Erst die Hochrenaissance zieht sie für den Fassadenschmuck heran und überträgt ihr im Norden Deutschlands die Anfertigung von Fenster- und Torumrahmungen, Gesimsen, Hermen, Friesstücken und bei Verwendung aller dieser Teile auch von Kaminen. Diese Backsteinkeramik arbeitete mit feinem Ziegelton, der hartgebrannt die wetterbeständigen Formstücke lieferte. Nach den Schweizer Backsteinen der St. Urban-Technik des XIII. Jahrhunderts und einer kurzen Vorblüte im Norden um 1500 entsteht vor 1550 in Lübeck die große Werkstatt des Statius von Düren, die den ganzen Norden mit ihren Terrakotten versehen konnte. An seine Arbeiten erinnert das Medaillon mit dem Profilkopf eines vollbärtigen Mannes in der Tracht um 1540 (Abb. 64). Solche Porträtmedaillons finden sich in Lüneburg an mehreren Häusern in



Abb. 63. Relief aus Terrakotta. Rheinisch oder niederländisch, um 1490. Höhe 0·24 Meter

den Straßen Neue Sulze und Am Sand sowie am Portal des Fürstenhofs zu Wismar, der als das wichtigste Denkmal norddeutscher Terrakottaplastik zu gelten hat. In Oberbayern wurden ähnliche Formstücke hergestellt und auch dort kann unser Medaillon entstanden sein. Aus Weimar stammt das in kleinen Dimensionen ausgeführte Modell für eine Kachel. Es ist 1536 bezeichnet und trägt die mit Farben bunt bemalte Figur der Minerva (Abb. 65).

An Werken vollrunder Tonplastiken deutscher Herkunft ist die Sammlung Figdor entschieden die reichste. Die Gruppe mit der Samariterszene aus der Legende des Wilhelm von Albonac und des Königs Alfred III. von Mercien kommt aus dem Rathaus von Nördlingen in Bayern (Abb. 66). In der Modellierung sind die Figuren vorzüglich. Bäume bildete der Künstler, indem er einzelne Eichen- und Buchenblätter aneinander reihte. Mit deutlicher Absicht hat er bei den Köpfen den Auftrag bunter Glasur vermieden, um dort alle Details der Modellierung zur Geltung zu bringen.

Gleichwertig als Plastik und als Werk der Hafnerkunst steht diese Gruppe an der Spitze derartiger Arbeiten, die nahezu alle ihre Heimat in Süddeutschland finden. So stammt auch ein Fruchtaufsatz in Gestalt eines hockenden, die Schale tragenden, langbärtigen Mannes aus Bayern (Abb. 67). Nordtirol ist mit den Scherzgefäßen des Christof Gantner in Innsbruck lediglich nur in den kunsthistorischen Hofsammlungen vertreten; doch hat Figdor dafür das bedeutendste Werk aus Salzburg erwerben können. Es ist die berühmte Zunftplatte mit den freihändig gearbeiteten Figuren, das Handwerkszeichen der Salzburger Hafner aus dem damaligen Zechenhaus — heute Steingasse 26 (Abb. 68). In der durch eine Säule geteilten Doppelnische ist der Hafnermeister, die Töpferscheibe vor sich, bei der Arbeit



Abb. 64. Fragment eines Terrakottamedaillons für Fassadenschmuck. Werkstatt des Statius von Düren in Lübeck oder fränkisch. Um 1540. Höhe 0·40 Meter

zweimal dargestellt. Die seitlich hinzutretenden Personen und daraus folgenden Szenen führen uns in die Musterwerkstatt eines gerechten und tüchtigen Meisters. Dieser, persönlich tätig, nimmt Arbeit und Verdienst von einem Auftraggeber und läßt beide auch dem eben eintretenden Hafnerknecht zukommen. In der rechten Nische hat er die Anfertigung eines Plutzers vollendet und erhält vom Besteller einen Weintrunk. Die Erklärung zu dieser Szene ist durch das Gespräch zwischen Meister und Besteller unten in vier Zeilen gegeben: Es lautet:

„Ich bring dir ain Becher
voll gueten Wein
Mach mir die Plutzer
Höffen hipsch und fein.“

,,Gesegn euchs Got. Ich wils mir schmeckhen lan
Ich will sy machen aufs böst, so ich kan.“

Auf der linken Hälfte der Kachel ist der Meister mit dem Aufdrehen eines Hafens beschäftigt. Ein wandernder Handwerksbursche tritt von der Seite hinzu und bittet um Arbeit. Das Zwiegespräch lautet:

,,Glückh zu Got, er's Handwerch Maister in ern
Handwerch ein erber hie wil einlass begern.“
,,Dank hab zu got wilkomb und bevolen
Ich wil dir jetz zum lone Arbeit holen“.

Vor der Säule sitzt ein kleiner Lehrjunge und knetet das Material für die feineren Tonarbeiten. Die Figuren sind sämtlich vollrund ausgeführt, der erläuternde Text, sowie die Jahreszahl 1561 mit Gold gehöht. Die Farben



Abb. 65. Kleines Modell für eine Kachel. Bezeichnet 1536. Höhe 0·085 Meter



Abb. 66. Buntglasierte Tongruppe „Der barmherzige Samariter". Aus dem Rathaus in Nördlingen. Um 1530. Höhe 0·35 Meter

Gelb und Rotbraun herrschen vor, daneben ist Schwarz, Tiefblau und Grün, die letztere Farbe nur spärlich verwendet.

Ganz hervorragend ist neben der Bedeutung, welche diese Zunftkachel für die Geschichte des Handwerks hat, ihr Kunstwert. Sie zählt zum Besten, was uns die Hafnerkeramik der Renaissance überliefert hat. Zur handwerksmäßigen Technik tritt hier ein bedeutendes künstlerisches Können. Zechmeister der Zunft war um 1560 Thomas Strobl aus der angesehensten und wohlhabendsten Hafnerfamilie Salzburgs, die durch mehr als drei Jahrhunderte ohne Unterbrechung Mitglieder in das Handwerk stellte. Ihm müssen wir die Ausführung dieses Werkes zuschreiben. Er besaß das Hafnerhaus, in welchem sich die Zeche zu regelmäßiger Zusammenkunft einfand, und zwei Häuser am äußeren Stein (heutige Steingasse). Von seinen Arbeiten ist uns weiters eine herrliche Ofensäule im Museum Carolino-Augusteum erhalten. Sie stammt aus dem 1555 nach einem Brande neu erbauten Schlosse der Weitmoser in Hofgastein und ist in den gleichen Farben ausgeführt wie die Zunftplatte. Zeitlich folgt der Zunftkachel bei Figdor die aus der Sammlung Koller



Abb. 67. Aufsatz aus gebranntem Ton. Fränkisch, Mitte des XVI. Jahrhunderts. Höhe 0·20 Meter

in den Besitz des Freiherrn von Lanna übergegangene Kachel mit fünf bei Tische zechenden Männern (Abgebildet unter Nr. 548 bei: Julius Leisching, „Sammlung Lanna", Hiersemann 1909). Ein geistiger Zusammenhang der beiden Stücke — der Verfasser des vorgenannten Katalogs sieht in der Kachel bei Lanna eine Bekrönung der Werkstattkachel bei Figdor — hat wohl ursprünglich nicht bestanden und wenn je die beiden Kacheln in solcher Weise vereinigt wurden, geschah dies in späteren Jahren und gewiß nicht von der Hand des Schöpfers unserer Zunftkachel. Dagegen spricht schon der gewaltige Rangunterschied in der künstlerischen Ausführung. Der Fertiger der Zunftkachel hat seine Figuren meisterhaft und mit eingehendem Verständnis für sein Handwerk behandelt. Diese Gestalten sind schlanke Handwerker mit sehnigen Beinen, bei denen das ewige Treiben der Töpferscheibe kein Fleisch ansetzen ließ — im Gegensatz zu den dicken gedrungenen Männern, die auf der Zecherkachel bei Tische sind und welchen die Köpfe in den Schultern sitzen. Gegen einen künstlerischen Zusammenhang spricht weiters die hier geradezu kindlich naive Perspektive — wie die Beine der Sitzschemmeln in die Luft ausragen und der feiste Zecher hinter dem Tisch mit seinem Kreuz auf der Bank ruht. Die Tätigkeit des Salzburger Meisters H R, der die Kachel bei Lanna signierte, wird kaum vor 1565 anzusetzen sein. Er hätte gewiß auch die Zunftkachel, welche die Jahreszahl 1561 trägt und durch freiplastische Behandlung der Figuren sowie durch stellenweise Vergoldung ausgezeichnet ist, mit seinem Monogramm versehen, wenn er ihr Fertiger gewesen wäre.

Der zweite Teil der keramischen Sammlung Figdor umfaßt Arbeiten der Ziegelbrenner und Ofenhafner. Wir beginnen mit den Fliesen, aus fein geschlemmtem Lehm hergestellte, meist quadratische Platten für den Bodenbelag oder als Wandverkleidung bestimmt. Die Technik war schon den Römern bekannt; die Herstellung setzte dann anscheinend eine lange Zeit aus und ist zuerst wieder in England und Frankreich, auf deutschem Boden im XII. Jahrhundert im Elsaß aufgetaucht. Den Glanzpunkt der Fliesenkeramik

vertritt die Schweiz mit ihren St. Urban-Kloster-Backsteinen, die von 1240 bis 1350 etwa von den Mönchen des Klosters hergestellt wurden (Abb. 69 und 70). Ähnliche Betriebe machen sich um die gleiche Zeit auch in Österreich bemerkbar. Im frühen XIV. Jahrhundert ist der Fliesenziegel mit dem Wappen des Priors Johannes IV. in Prag entstanden (Abb. 73). Für diesen Betrieb in Böhmen tritt noch der Ziegel mit einem Reiter in der Sammlung des Grafen Wilczek ein. Er wurde unter dem Prager Domherrn Tobias Bechinie von Beneschau gefertigt.

Daß sich im Mittelalter auch Wien an der Fliesenkeramik beteiligte, ist aus den Funden im Fußboden unter dem Riesentor von St. Stephan, weiters ausjenen der St. Ruprechts-Kirche nachgewiesen. Vermutlich solcher Herkunft ist die Bodenfliese mit dem Zentaur mit Gugelmütze, Schwert und Schild, welches die Binde, das Wappen Österreichs, trägt (Abb. 74). Die Umschrift

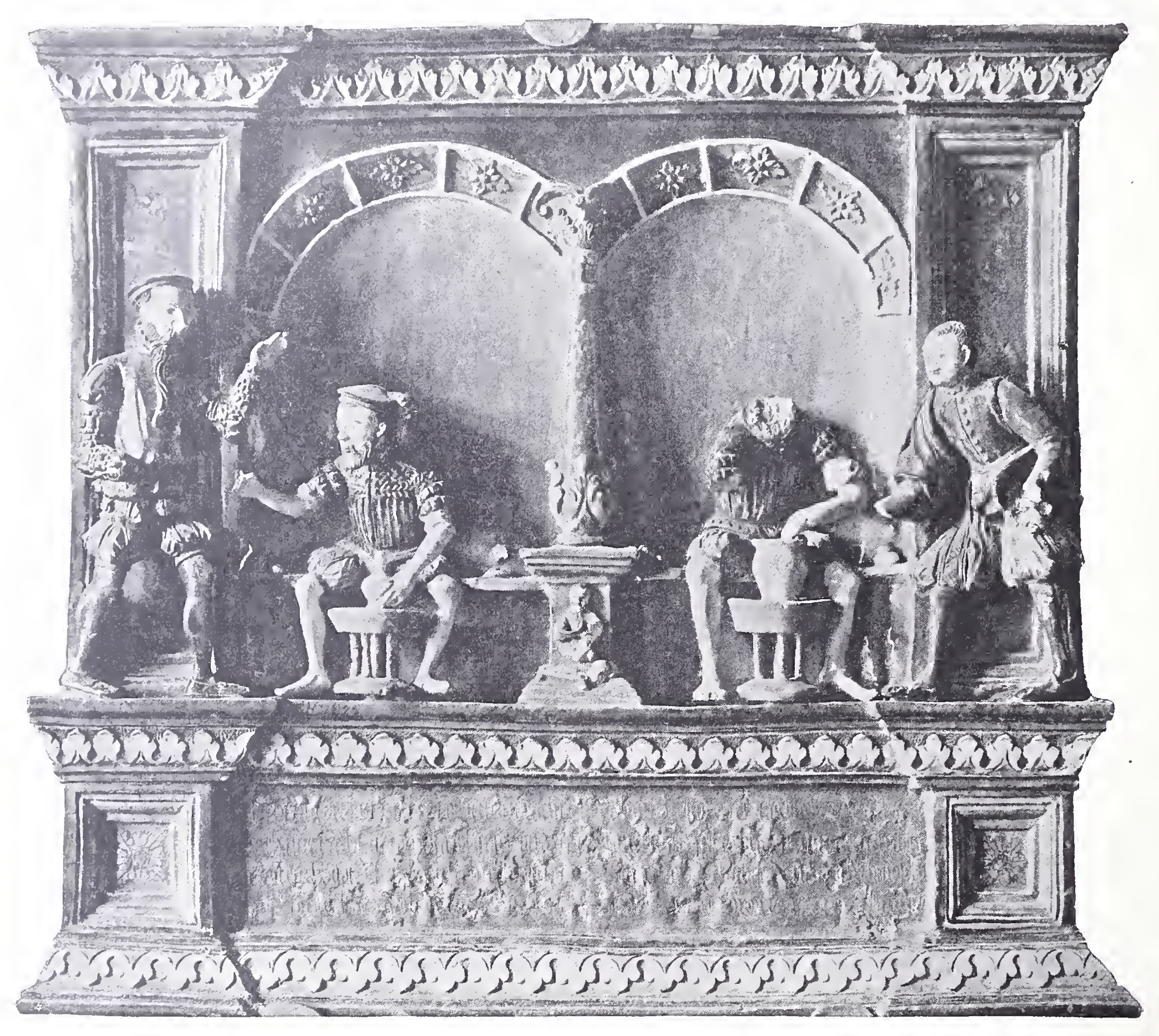


Abb. 68. Große bunte Zunftkachel der Hafner in Salzburg. Mit vollrund gearbeiteten Figuren. Bezeichnet 1561. Vermutlich aus der Werkstatt des Zechmeisters Thomas Strobl. Höhe 0·50 Meter



Abb. 69. Backstein aus dem St. Urban-Kloster bei Zofingen in der Schweiz. XIV. Jahrhundert. Höhe 0·12 Meter

lautet: „Was han ich dir getan munich Peterman † olh". Mönch Peterman war also der Erzeuger, wie ja die Fliesenkeramik des XIII. und XIV. Jahrhunderts im Elsaß, in Böhmen und auch bei uns vorzugsweise in geistlichen Händen ruhte. Lediglich für Kirchen und Klöster, wo sie für den Bodenbelag des Kirchenschiffs und der Kreuzgänge Verwendung fand, war ihre erste Bestimmung. In Klosterneuburg begegnen wir um diese Zeit einem Peter, dem „Estrichgießer", der mit unserem Peterman identisch sein könnte. Die Worte: „Was han ich dir getan" sind im Sinne wohl mit „daß du auf mich trittst" zu ergänzen und so hat Peterman seinem Erzeugnis noch einen Scherz beigefügt. In Wien geht das Gewerbe im XV. Jahrhundert in Laienhände über. Diese Handwerker nannten sich „Estrichmacher", „Ziegelgießer" und „Estrichgießer". Der Ausdruck „Gießer" erklärt sich aus dem Verfahren, welches Formen zum Eingießen der Fliesenziegel verwendete und das Relief erst dann eindrückte, wenn die ursprünglich ganz flüssige Lehmmasse bis zur Lederhärte etwa eingetrocknet war. Der Wiener Estrichgießer Michel



Abb. 70. Backstein der St. Urban-Kloster-Technik. Süddeutsch, XIV. Jahrhundert. Höhe 0·12 Meter





Abb. 71 und 72. Bodenfliesen aus Württemberg. XIV. Jahrhundert. Höhe 0·13 Meter

Auer in der Huterstraß vor dem Widmertor war Meister im „plastern mit prennte stain".

Die Fliesen (Abb. 71 und 72), mit einem Turnierreiter, beziehungsweise mit einem Fabeltier, dessen Hinterleib in einen Fischschwanz endigt, und das in Kampfstellung mit Topfhelm, Schild und Schwert ausgerüstet dargestellt ist, stammen aus Württemberg und gehören noch dem XIV. Jahrhundert an. Es ist aus der Bestimmung der Bodenfliese erklärlich, daß sie ihren Bilderschatz hauptsächlich aus der Fabelwelt schöpfte und hierin die dem Menschen gefährlichen ungeheuerlichen Tiere mit ihrem König, dem Basilisken bevorzugte (Abb. 76). In den Kirchen sollten die Gläubigen über eine Menge solchen Ungeziefers, das Teufel, Sünde und Ungläubigkeit, die Feinde des Seelenheils und die Mächte der Finsternis verkörperte, dahinschreiten und es niedertreten: „Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis draconem". Aus dem gleichen Grund waren für die Bodenfliesenkeramik religiöse Darstellungen unstatthaft. Bei den vorgenannten Stücken ist die Zeichnung entweder nur konturiert oder die Darstellung nur so weit erhaben, daß sie mit dem Fliesenrand in gleicher Höhe liegt. Hieraus ergibt sich die Bestimmung als Bodenbelag. Bei Wandziegeln und bei Formstücken, welche einer Abnutzung nicht ausgesetzt waren, konnte das Relief höher gestaltet werden und eventuell eine Glasur hinzutreten. Reliefierte unglasierte Hartsteine zur Umrahmung der Kamine wurden im XVI. Jahrhundert in England, Frankreich, Deutschland und Holland hergestellt. Die „Heertsteentgens" Belgiens aus ausgesprochen roter fein geschlemmter Ziegelerde tragen häufig den vlämischen Löwen im Rautenmuster. In Österreich sind unglasierte Backsteinfliesen sowie farbig glasierte Wandfliesen nicht nachgewiesen, dagegen blühten im Norden Deutschlands beide Techniken bis in die ausgehende Renaissanceperiode. Mit zahlreichen Exemplaren ist die



Abb. 73. Fliesenziegel mit dem Wappen des Priors Johannes IV. in Prag. Um 1300. Höhe 0·20 Meter



Abb. 74. Fliesenziegel mit Zentaur. Aus der Ziegelgießerei des Mönchs Peterman. XIII. Jahrhundert. Höhe 0·19 Meter

Rheingegend und speziell die Stadt Köln in der Sammlung vertreten.

Auf zweifachem Wege läßt sich die Grundform der mittelalterlichen Kachelöfen in den Ländern mit rauhem Klima erklären. Das eine Vorbild lieferte der römische Backofen mit seinen Topfkacheln. Die Erfahrung, daß der irdene Topf mehr Wärme aufzunehmen imstande ist als eine Tonscheibe von gleichem Durchmesser, führte beim Aufbau des römischen Backofens zur Verwendung irdener, in altgewohnter Weise auf der Töpferscheibe hergestellter Gefäße. Diese Töpfe, mit ihrer Mündung dem Feuer zu in den Mantel des Ofens eingesetzt, nahmen die Wärme in größerem Maße und für längere Dauer auf; zugleich aber eigneten sie sich aus konstruktiven Gründen vorzüglich zum Aufbau des Ofenmantels. Es lag also bei solcher Anordnung der Topfkacheln die Tendenz vor, die Wärme möglichst auf den Hohlraum des Ofens zu beschränken und so wurde auch die äußere Wand des Mantels sorgfältig mit Lehm verstrichen. Neben diesen aus Ziegeln und Töpfen aufgebauten Backöfen bestanden im frühen Mittelalter auch solche, die ganz aus Steinen aufgeführt wurden. Einen eigentlichen Stubenofen kannte man damals noch nicht. Die Menschen suchten sich bei dem Küchenherd, in der Nähe des Backofens oder beim offenen Feuer, welches an kalten Tagen auf dem Stein- oder Estrichboden angezündet wurde, zu erwärmen. Der unangenehmen Rauchentwicklung sowie der lästigen ständigen Überwachung dieser primitiven Heizung schuf der offene Kamin in den großen Sälen



Abb. 75. Nischenkachel mit Adler. Graugrüne Glasur. Frühes XV. Jahrh. Höhe 0·235 Meter



Abb. 76. Bodenfliese m. Basilisk. Elsäss., XIV. Jahrh. Höhe 0·16 m



Abb. 77. Unglasierte Ofenkachel mit Graphitüberzug. XV. Jahrhundert, erste Hälfte. Süddeutsch. Höhe 0·20 Meter



Abb. 78. Grüne Kachel mit einem Turnierreiter im hohen Zeug. Süddeutsch, XV. Jahrhundert, erstes Drittel. Höhe 0·17 Meter

der königlichen und hochadeligen Burgen Abhilfe. Noch immer aber fehlte eine Heizanlage für die kleinen Kammern, speziell für die bürgerliche Wohnung. Nun konstruierte sich der Stubenofen aus dem Backofen auf ganz einfache Weise. Der Aufbau aus Mauerwerk und Töpfen wurde beibehalten, der Außenanwurf des Ofenmantels unterblieb, die Töpfe lagen also mit ihrer Bodenfläche frei und konnten die aufgenommene Wärme gegen den Wohnraum ausstrahlen. Die Abbildung eines solchen Ofens ist uns in einer Konstanzer Wandmalerei aus dem XIV. Jahrhundert erhalten. Sie macht den Eindruck, als ob das Mauerwerk mit kleinen Tonscheiben durchsetzt worden wäre. Die natürliche Erkenntnis, daß die Töpfe, in verkehrter Stellung in den Ofenmantel eingefügt mit ihrer größeren Ausstrahlungsfläche den menschlichen Wohnraum in bester Weise erwärmen müßten, ergab nun in weiterer Folge die Konstruktion des Stubenofens aus eng aneinander gestellten

Topfkacheln mit Hinweglassung des Mauerwerks. Die „Kachel“ ist eine oberdeutsche Erfindung; die Bezeichnung „chachala“ kommt schon im XIII. Jahrhundert vor — vielleicht auch für die Wandfliese angewendet. Für das XIV. Jahrhundert ist der Ausdruck „Kacheloven“ nachweisbar und im Jahre 1405 nennt Hildesheim einen „Kachelenoven“. Dies alles scheint sich auf Tafelkacheln und aus solchen aufgebaute Öfen zu beziehen; ebenso wie die Nachricht aus den Annalen der Stadt Kolmar, daß ein zu Schlettstadt im Jahre 1283 verstorbener Töpfer als erster im Elsaß Ton mit Glas umkleidet



Abb. 79. Grüne Tafelkachel mit Greif. Süddeutsch, um 1500. Höhe 0·23 Meter

— also glasiert — habe, lediglich auf die Gefäßkeramik Bezug haben dürfte. Öfen aus Topfkacheln sind vornehmlich in Süddeutschland nachzuweisen. Dort hat sich der Typus auch lange und speziell bei unseren Gebirgsvölkern mit ihrer Anhänglichkeit und dem zähen Festhalten an alten Vorbildern und Formen bis in das XVII. Jahrhundert hinein erhalten. Nachdem Topfkacheln auch in dieser, gleichwie in der ältesten Zeit schmucklos, das heißt ohne Glasur und ohne Reliefs hergestellt wurden, sind wir heute kaum in der Lage, für einzelne Exemplare die Zeit ihrer Entstehung auch nur annähernd zu bestimmen. Ihre spätere Ausschmückung hat die deutsche Topfkachel

lediglich ihrer Vermischung mit der Tafelkachel zu verdanken. Die Tafelkachel ist auf die mittelalterliche vierseitige, mit einer figuralen oder ornamentalen Darstellung gezierte Fliese zurückzuführen. Sie hält sich in der ersten Zeit streng an die regelmäßig quadratische Form; war jedoch, da die Möglichkeit einer Abnutzung nicht vorlag, an die eingeschnittene Verzierungsweise oder das flache Relief nicht gebunden, sondern konnte das Bildwerk höher gestalten. In dieser Hinsicht steht die erste Tafelkachel des Stubenofens in unmittelbarer Nähe der Wandfliese. Nach dem Vorstehenden gehen Entwicklung der Topfkachel mit ihrer Variante, der Nischen-



Abb. 80. Grüne Kachel mit auf einem Fabeltier reitendem Waldschrat. Österreichische Alpenländer, XV. Jahrhundert. Höhe 0·24 Meter

kachel, und Entwicklung der Tafelkachel in Deutschland gleichzeitig vor sich. Auf Priorität hat keine Grundform Anspruch, da die Kenntnis der Herstellung von Gefäßen nicht um vieles älter ist als die von Ziegeln zum Bau menschlicher Wohnungen. An den reichen Beständen der Sammlung Figdor haben wir Gelegenheit, den Entwicklungsgang vom Mittelalter an ohne große Lücke zu verfolgen.

An die Fliesenkeramik erinnern die ältesten vorhandenen Tafelkacheln. Das Material ist fein geschlemmter Ton mit rötlicher Brandfarbe. Um das lästige und schwierige Reinigen der rauhen Oberfläche zu vermeiden, erhielt diese vermutlich schon im XIV. Jahrhundert einen Überzug mit Graphit. In späterer Folge wurde bei der Erzeugung darauf Rücksicht



Abb. 81. Bodenstück einer Topfkachel. Wilder Mann als Symbol der Gerechtigkeit und Tapferkeit. Schweiz, nach 1500. Durchmesser 0·10 Meter

genommen und dem Ton eine hinreichende Menge Graphit beigemengt. Ein Beispiel hierfür ist das Exemplar mit den zwei verkreuzten Zweigen der Weinrebe, deren Ranken in Masken bärtiger Männer endigen (Abb. 77). Einen weiteren technischen Fortschritt bedeutet die Anwendung einer Bleiglasur mit vorläufiger Beschränkung auf die grüne Farbe. Dieser Typus wird durch die Kachel mit dem Turnierreiter im hohen Zeug vertreten (Abb. 78). Wie wir an all diesen Exemplaren sehen können, stehen die Darstellungen auf den frühesten Tafelkacheln noch in voll-



Abb. 82. Grüne Gesimskachel mit leerem Wappenschild. Moosleute als Wappenhalter. Elsässisch. Höhe 0·165 m



Abb. 83. Grüne Kachel mit einem jungen Paar zu Pferde. Tirol, um 1500. Höhe 0·20 Meter

kommener Abhängigkeit von dem Bilderkreis, den sich die deutsche Fliesenkeramik angeeignet hat. Nicht groß ist der Bilderreichtum, der sich auf einzelne Figuren und auf stilisiertes Pflanzenornament beschränkt. Der Hang zum Wunderbaren, der Glaube an Lebewesen von ungeheuerlicher Gestalt und überirdischen Kräften beherrscht die Phantasie des Handwerkers. Der Vogel Phönix, den der christliche Sagenkreis als Symbol ewiger Verjüngung



Abb. 84. Gesimskachel mit partiell aufgetragener gelbgrüner Glasur.
Zwei Engel halten eine Bandrolle mit der Aufschrift „O die zit kumt“. Nordschweiz, vor 1500. Höhe 0·11 Meter

vom Orient übernommen hat, ist auf einer elsässischen Gesimskachel dargestellt. Auf einem gehörnten Untier reitet ein wilder Mann, am ganzen Leibe behaart, der Bewohner des finsteren Waldes (Abb. 80). Es ist die Figur, der wir für den Zeitraum von 1470 bis etwa 1530 auf zahlreichen Kacheln begegnen, der Abkömmling der klassischen Faune und Panisken, ein allwissender und kräuterkundiger Elementargeist und Vegetationsdämon. Stets ist er mit einem Holzprügel oder einem Baumstrunk mit anhängenden Wurzeln ausgerüstet. Wie Silvanus, der klassische Gott der Herden und



Abb. 85. Schweizer Kachel mit jungem Hochzeitspaar. Ohne Glasur. Vor 1500. Höhe 0·25 Meter

Felder, reißt er sich diese Wafte aus dem Boden und so verkörpert er physische Kraft, persönlichen Mut und Gerechtigkeit (Abb. 81). Wegen solcher Eigenschaften tritt er an die Stelle des Löwen und findet wie dieser in der Heraldik Verwendung; hier wieder am häufigsten als Wappenhalter entweder vollständig am Leibe behaart, in Baumrinde und grünes Moos gekleidet oder nur mit langem, bemoostem Haar. Beim Halten des Wappenschildes hilft ihm oft ein Moosweibchen (dame verte) (Abb. 82). Um die gleiche Zeit springt der Schatz an Vorwürfen plötzlich und intensiv von der fabelhaften Tierwelt auf ein andres Gebiet über. Die künstlerische



Abb. 86. Grüne Schweizer Kachel mit Dame als Wappenhälterin. Nach einem Kupferstich des Meisters E S. Um 1500. Höhe 0·20 Meter



Abb. 87. Schweizer Kachel mit betender Maria. Teilweise in grüner und manganbrauner Farbe glasiert. Um 1500. Höhe 0·20 Meter

Abb. 88. Kachel mit Troubadour. Unglasiert. Burgundisch, um 1470. Höhe 0·28 Meter



Abb. 89. Grüne Kachel mit Herold und den Wappen von Österreich und Burgund. Um 1480. Höhe 0·27 Meter



Abb. 90. Grüne Nischenkachel aus Rauris. Knieender Waldschrat mit zwei Wappenschilden. Salzachtal, um 1500. Vom Meister des Hohensalzburgofens. Höhe 0·45 Meter



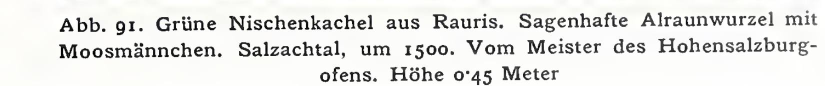


Abb. 91. Grüne Nischenkachel aus Rauris. Sagenhafte Alraunwurzel mit Moosmännchen. Salzachtal, um 1500. Vom Meister des Hohensalzburgofens. Höhe 0·45 Meter

Entwicklung des deutschen Ofens stand mit dem Kulturleben der Deutschen im innigen Zusammenhang. Andre Bilder als die häßlichen Gestalten mittelalterlichen Aberglaubens bevorzugte das Minneleben des XV. Jahrhunderts und der Ofen, der nun seinen Platz auch in den Stuben und Kammern fand, stand ja in unmittelbarer Nähe dieses Lebens voll Lust und Freude. Die junge Welt trieb Spiel und Scherz in einer Weise, die unsere heutige Prüderie verbietet, als sittlichste Form der Sinnlichkeit aber ihres Adels nicht entbehrt und in der Sittengeschichte heute ihre Würdigung findet. So wie die Tracht, die jede Linie des Körpers zur Schau trug, mit allem Raffinement zur Sinnlichkeit aufforderte, sollten auch Bilder aller Art über Geziertheit und Zimperlichkeit hinweghelfen. Die Blätter des Meisters ES und des Meisters der Liebesgärten waren weniger schildernd als anregend. Die gleiche Rolle fiel dem Ofen zu. Höfische Sitte und Sinn für Natur und weltliche Lust spricht aus den Darstellungen, denen wir nun häufig auf den Kacheln begegnen. Auf einem Tiroler Exemplar reitet ein junges Paar ins Freie, der Reiter mit der Dame hinter sich im Sattel — wie auf dem Stich des Meisters bg in der Wiener Kupferstichsammlung (Abb. 83). Die Anregungen werden wir für diese Zeit überhaupt in den Blättern der frühen Monogrammisten zu suchen haben. So führt auch eine besonders wertvolle Kachel auf den Meister ES, der den Gegenstand auf zwei in Dresden und in Wien befindlichen Stichen behandelt hat (Abb. 85). In beiden Fällen rafft der junge Mann das Oberkleid der Dame in die Höhe, um ihr leichter auf den Fuß treten zu können. Diese mittelalterliche Sitte, die sich übrigens bis in die jüngste Zeit bei Slawen, Letten und Esten erhalten hat, galt als Zeichen des Antritts der Herrschaft über das Weib. Der Fußtritt wurde unmittelbar nach der Trauung also noch vor dem Altar vorgenommen. Interessant ist nun die hierin abweichende Darstellung auf der Kachel bei Figdor. Die Dame hat den Brautkranz vom Kopf entfernt und ist mit dem Fußtritt ihrem Vermählten zuvorgekommen, wodurch ihr nach



Abb. 92. Grüne Kachel mit der Figur eines Kretins. Salzachtal, um 1500. Höhe 0·31 Meter

Abb. 93. Grüne Kachel mit der Halbfigur des Propheten Maleachi. Salzachtal, um 1500. Höhe 0·31 Meter



dem damaligen Glauben das Regiment in der Ehe gesichert scheint. Vermutlich gehört diese Kachel zu jener Serie, von der ein Teil 1889 bei Fundamentierung des neuen Zollhauses zu Stein am Rhein, ein andrer Teil 1899 ebendort bei Renovierung eines Hauses in der Bärengasse aufgefunden wurde. Die Heimat des Hafners ist somit jene des anregenden Künstlers, des Kupferstechers E S, dessen Tätigkeit in den österreichischen Vorlanden und bestimmter im Breisgau zu lokalisieren ist. Das Werk dieses Meisters war nach Lehrs „Geschichte und Katalog des deutschen Kupferstichs im XV. Jahrhundert — Wien 1908" gewiß ein sehr umfangreiches und nur ein kleiner Bruchteil ist uns davon erhalten. Für das Kunstgewerbe im Westen Süddeutschlands boten die Stiche des Meisters E S die ersten Vorlagen, obwohl vor ihm schon der Meister von 1446 in Basel wirkte. Einzelne seiner Blätter, wie jenes mit der jungen vornehmen Dame, ein Wappenschild zu den Füßen, in der Rechten einen Helm mit Zimir tragend (P. 198), wurden von einem Hafner direkt kopiert (Abb. 86). Diese Kachel, welche



Abb. 94. Grüne Kachel mit Aristoteles und Phyllis. Salzachtal, um 1500. Höhe 0·31 m



Abb. 95. Gegiebelte bunte Nischenkachel mit der Halbfigur eines Bäckers. Salzachtal, um 1500. Höhe 0·45 Meter

wir auch in mehreren Exemplaren in Schweizer Sammlungen finden, ist sehr scharf gepreßt und von einer leuchtenden grünen Farbe, wie wir ihr nur bei den Arbeiten der Ofenhafner im Süden Westdeutschlands und erst nach 1490 begegnen. Aus der Tatsache, daß das Wappenblatt vor 1467 entstanden ist und nahe zu dreißig Jahre später für die Kachel kopiert wurde, ergeben sich Schlüsse auf die große Beliebtheit der Stiche des Meisters E S bei den Kunsthandwerkern der Nordschweiz und der österreichischen Vorlande, wie sie kaum der in nächster Nähe von 1460 bis 1491 wirkende Kolmarer Künstler Schongauer für sein ausgedehntes Werk in Anspruch nehmen konnte. Der ältere Teil der zahlreichen in Stein am Rhein aufgefundenen Kacheln dürfte auf Vorlagen des Meister E S, der jüngere Teil des Fundes dagegen auf Holbein zurückgehen. So erklärt sich auch bei der letztgenannten Kachel das große Zeitintervall zwischen Vorlage und Kopie einzig und allein durch die, nahezu ein halbes Jahrhundert dauernde Anerkennung des E S-Vorlagenschatzes, welcher eigentlich erst durch Holbeins Holzschnitte abgelöst wurde. Aus der Freigrafschaft Burgund stammt die Kachel mit einem auf der Laute spielenden Troubadour (Abb. 88). Der ritterliche Dichter trägt die Tracht aus der Zeit um 1470, lange Hängeärmeln am Oberkleid und Zaddeln als Kopfschmuck. Ein beigefügter kleiner Hund läßt die Darstellung nicht des Humors entbehren, den unsere Zeit als wichtiges Mittel künstlerischer Mitteilung benutzte, sei es um eine freudige Auffassung zu bekunden oder die Darstellung mit tendenziöser Absicht in das Komische hinüberzuziehen. Burgundisch ist auch die grüne Kachel mit der stehenden Figur eines Herolds in der Tracht um 1480 und den Wappenschilden des Erzherzogs Maximilian von Österreich und seiner Gemahlin Maria, Tochter Karl des Kühnen und Erbin von Burgund (Abb. 89). — Während dieser Entwicklungsgeschichte der Tafelkachel hat die Topfkachel eine Form angenommen, die auch ihr

eine weitere Ausschmückung ermöglichte. Der Topf erweiterte sich zur Schüssel mit im Viereck eingeschlagenem Rand oder aber verkleinerte sich zum Napf mit breiter Mündungsfläche. Durch Spaltung eines Tonzylinders, dessen Teile dann unten und oben geschlossen wurden, entstand, vermutlich um die Mitte des XIV. Jahrhunderts die Nischenkachel. In der Geschichte der Ofenkeramik repräsentiert sie den Höhepunkt künstlerischer Qualität, weil die nun gebotene Tiefe des Raumes ein besonders hohes Relief und damit eine Annäherung an die Plastik zuließ. Aber auch dieser Wandel vollzog sich nur allmählich und benötigte etwas über hundert Jahre. Ein aus Straßburg stammendes Fragment mit einzelnen Fabeltieren und eine Augsburger Nischenkachel repräsentieren die Frühperiode. Die ältesten Zeugen deutscher Tafelkachelkeramik haben wir im Westen vorgefunden, und es ist dies ein weiterer Beweis für die Abhängigkeit von der Fliesenkeramik, deren Anfänge in Frankreich zu suchen und deren Einflüsse in erster Linie im Elsaß und in der Schweiz nachgewiesen sind. Gewiß hat dagegen die Nischenkachel die erste Heimat in Österreich, wo ihre Grundform, die Topf- und Schüsselkachel mit ihren Varianten der konkaven und



Abb. 96. Grüne Nischenkacheln mit den frei vorgesetzten Wappen von Tirol und Österreich. Unterinntal, ausgehendes XV. Jahrhundert. Höhe 0·32 Meter

der konvexen Kachel, noch heutigen Tags in den Alpenländern, speziell in Tirol, Kärnten und Steiermark stark verbreitet ist. Die spätgotische Periode der Nischenkachel bringt uns die wichtigsten Repräsentanten auf österreichischem Boden. Es sind in ihren Dimensionen die größten, mit ihren Darstellungen figurenreichsten und hinsichtlich der Farbenglasuren am meisten vorgeschrittenen Stücke. Salzburg, Tirol und Niederösterreich haben hier mit einem Schlage alles Bisherige überholt, um dann mit dem Beginn der Frührenaissance ihre von Italien übernommenen technischen Errungenschaften an Süddeutschland weiterzugeben. Die gotische Nischenkachel hat in Österreich, die Renaissancetafelkachel in Nürnberg den höchsten Grad künstlerischer Vollkommenheit erreicht. Jene Zeit, die, genährt von der Pracht- und Kunstliebe des Erzstiftes, für Salzburg den Charakter einer gewaltigen Kunstepoche in sich trägt und zahlreiche bedeutende gotische Bauwerke im Lande geschaffen hat, förderte das Handwerk am erzbischöflichen Hofe, in den Städten des Landes und nicht weniger in den Tälern, aus deren reichen Bergen den Gewerken unermeßlicher Reichtum floß. Die goldene Zeit des Erzstiftes, des Gasteiner und Rauriser Tales, wie sie späterhin bezeichnet wurde, hat mit vollem Rechte diesen Namen verdient. Unter Erzbischof Leonhard von Keutschach entstand 1501 der herrliche Ofen auf der Feste Hohensalzburg, das mächtigste und bedeutendste Werk deutscher Ofenkeramik (vergleiche Kunst und Kunsthandwerk, VIII. Jahrgang, Seite 232 bis 243). Seine Herkunft aus dem benachbarten Hallein ist nahezu einwandfrei erwiesen. Die Stadt, deren Stellung im XV. Jahrhundert wegen ihres bedeutenden Salzhandels eine



Abb. 97. Bunte Nischenkachel mit der Figur des heiligen Nikolaus von Bari. Vom Ofen in der Sakristei zu St. Stephan in Wien. Vor 1500. Höhe 0·34 Meter



Abb. 98. Bunte Nischenkachel „Der Riese Offero, das Jesukind durchs Wasser tragend". Vom Ofen in der Sakristei zu St. Stephan in Wien. Vor 1500. Höhe 0·37 Meter

hervorragende war, erscheint auch für das Handwerk dominierend. Dem Zechmeister der Hafnerzunft in Hallein, der den Titel Großmeister führte, unterstanden die Zechen in Mauterndorf, Tamsweg, Radstadt, St. Johann im Pongau, Lauffen und Berchtesgaden, mit einem Worte das gesamte Handwerk im Lande. Es ist für die Qualität dieser Arbeiten bezeichnend, daß im Jahre 1557 dem Halleiner Hafner Melchior Zeller ein Auftrag zur Herstellung eines Ofens „mit schönem bildwerk, schildt und Statwappen" zugeht. Auf Hallein ist eine Reihe interessanter Kacheln, welche die Sammlung Figdor in Rauris erworben hat, zurückzuführen. Es sind große, nahezu einen halben Meter hohe Stücke mit tiefer Nische und für das Salzachtal

typischen Darstellungen. Ein zottiges Männchen, der Waldschrat oder das Wildeholz-Schrätlein des Tiroler und Salzburger Volksglaubens hält zwei Wappenschilde hoch (Abb. 90). Die Wappen weisen auf eine Allianz der Familie Rosenberg hin, der reichen Gewerken bei Zell im Salzburgischen. Die nächste Kachel zeigt eine rübenartige Pflanze, Alraunwurzel, aus deren Kelch ein Moosmännchen mit schmerzhaftem Ausdruck im Gesicht steigt (Abb. 91). Dieser Vorwurf hängt mit dem Aberglauben unserer Gebirgsbevölkerung, besonders der Wurzelgräber, zusammen. Falls diese die Wurzel beim Ausgraben verletzen, erscheint ein kleines behaartes Männchen unter kläglichem Jammern, und dieses Wehklagen mache den Wurzelgräber erstarren. Eine nahezu quadratische Kachel bringt einen dahinschreitenden Krüppel mit zu kurzen, verstümmelten Armen (Abb. 92). Solche Mißgestalten, unsere heutigen Kretins, galten im Mittelalter als von den Hexen ausgewechselte Menschenkinder. Im Schacht begegneten sie den Halleiner Bergleuten als unheilbringende, böswillige Geister im Gegensatz zu den Untersbergermännchen, die bei der Arbeit mithalfen und vor eintretender Gefahr warnten. Weitere Kacheln zeigen den Propheten Maleachi mit dem Namensband in den Händen (Abb. 93) und Phyllis, wie sie auf dem Rücken des Aristoteles reitet und den alten Gelehrten mit einer Rute antreibt (Abb. 94). Diese Szene, welche die Macht des Weibes über jeden Mann, auch den gelehrtesten, erläutert, wurde im XV. Jahrhundert von zahlreichen Kupferstechern, so von Schongauer, vom Meister BR mit dem Anker und vom Meister des Hausbuchs dargestellt. Aber auf keine dieser Vorlagen ist unsere Kachel zurückzuführen. Sie gewinnt noch erhöhtes Interesse durch die im Hintergrund sichtbare Wandverkleidung, ein Stoff- oder Fliesenmuster aus rautenförmigen, mit einem Phönix geschmückten Feldern. Eine gegiebelte Nischenkachel mit der Figur eines wie aus einem Fenster herauslugenden Mannes



Abb. 99. Gegiebelte grüne Nischenkachel mit Halbfigur der Madonna. Böhmen, XV. Jahrhundert. Höhe 0·31 Meter





Abb. 100 und 101. Bunte Nischenkacheln mit den Halbfiguren der heiligen Katharina und heiligen Ursula mit ihren Attributen. Sächsisch, vermutlich aus dem Erzgebirge stammend, um 1500. Höhe 0·32 Meter



Abb. 102. Grüne Nischenkachel mit Turm- und Zinnenkrönung. Ennstal, XV. Jahrhundert. Höhe 0·30 Meter

gehört gleichfalls in die unmittelbare Nähe der Rauriser Kacheln (Abb. 95). Die derbe, breite Behandlung des Kopfes und Details an der Kleidung lassen die gleiche Hand erkennen. Da der Mann einen Laib Brot in der Linken hält und diese Kachel an ihrer Rückseite nicht angebrannt ist, war sie vermutlich das Hauszeichen eines Bäckers.

Neben dem Lande Salzburg ist auch Tirol im Besitz eines vollständig erhaltenen gotischen Ofens. Er steht in der landesfürstlichen Burg zu Meran, an der südlichen Grenze des Verbreitungsgebiets unseres deutschen Kachelofens. Bei würfelförmigem Feuerraum und zylindrischem Oberteil ist er durchwegs aus kleinen Kacheln aufgebaut. Die kleine grünglasierte Wappenkachel ist für Tirol bis in das XVIII. Jahrhundert hinein typisch geblieben. Um so mehr überrascht das große Format der zwei Nischenkacheln mit den Wappen Österreichs und Tirols (Abb. 96). Ihre Herkunft aus dem Inntal ist anzunehmen und damit der Kontakt mit den großen Kacheln des Salzachtals hergestellt. Für diese Beziehungen Tiroler und Salzburger Hafnerkeramik spricht noch eine Reihe gotischer Kacheln, welche die Sammlung Figdor im Inntal erworben hat. Sie gleichen im Material, der grünen Bleiglasur und im Charakter der Reliefs den Arbeiten des Salzachtals.

Über das ältere Wiener Hafnergewerbe haben wir bereits an andrer Stelle (vergleiche VIII. Jahrgang, Seite 553 bis 576) ausführlicher berichtet. Wir wiederholen daraus, daß der Sammlung mehrere Kacheln vom gotischen Ofen der Sakristei zu St. Stephan angehören. Nach dem Prunkofen der Feste Hohensalzburg war das Wiener Exemplar jedenfalls das bedeutendste Werk süddeutscher Hafnerkeramik. Aus den Dimensionen der noch erhaltenen Kacheln läßt sich auf die Größe und die allgemeine Form dieses Ofens schließen. Wer seine Abtragung, beziehungsweise die Entfernung der vermutlich auf dem Kirchenboden schon längere Zeit lagernden Teile veranlaßt hat, ist unbekannt. Im Jahre 1867 noch waren diese im Hofe des Hauses eines Altertumshändlers in Wien zu sehen und dort zu mäßigen Preisen käuflich.

Als erster erwarb Adalbert von Lanna die beiden großen Eckkacheln mit den weiblichen Halbfiguren im Kostüm des ausgehenden XV. Jahrhunderts und den großen Wappen. So sind diese dem Lande erhalten geblieben. Es folgten mit Ankäufen größerer Partien das germanische und das k. k. Österreichische Museum. Mehrere nach dem Ausland verschleppte Stücke konnte Figdor in der letzten Zeit zurückerwerben. Eine dieser Kacheln trägt die Figur des Nikolaus von Bari (Abb. 97), eine andre zeigt den Riesen Offero, wie er das Christuskindlein auf den Schultern über das Wasser trägt (Abb. 98). Die weiße Glasur ist vorherrschend, daneben sind Blau, Grün und Gelb verwendet und ein leichtes Rot den Wangen in den Gesichtern aufgesetzt. Kleine im Kachelrand angebrachte Konsolen mit darüber angeordneten baldachinartigen Fialen waren ehemals zur Aufstellung freihändig modellierter Heiligenfigürchen bestimmt. Die Stiftung dieses Ofens bringen wir mit der im Jahre 1496 erfolgten Vermählung Philipps des Schönen von Österreich und Burgund mit Johanna, Tochter Ferdinands des Katholischen von Aragonien, in Verbindung. Der Name des Fertigers ist unbekannt. Hafnermeister Martin Preischuch, welcher 1463 dem Bürgermeister der Stadt einen „Ofen mit glasaurten Kacheln mit pildwerch" lieferte und sein Nachfolger Meister Stephan Span, der 1486 einen schönen Ofen in die Ratstube setzte, kämen hier in erster Linie in Frage. Für die Geschichte unseres Hafnergewerbes ist es jedenfalls bezeichnend, daß in Wien bereits um 1460 Öfen aus glasierten Kacheln mit bildlichen Darstellungen gefertigt wurden. — Die große tiefe Nischenkachel, welche



Abb. 103. Unglasierte Nischenkachel mit der Figur des segnenden Gott Vaters. Kuttenberg in Böhmen, XV. Jahrh. Höhe 0·31 Meter



Abb. 104. Grüne Schüsselkachel mit Kreuzigungsgruppe. Tirol, XV. Jahrhundert. Höhe 0·19 Meter

wir bisher in den östlichen Alpenländern und hier auch wieder nur für den nördlichen Teil nachgewiesen haben, hat ihre Ausläufer in Nordungarn, Böhmen und darüber hinaus in Sachsen. Ihr Vorkommen ist somit auf Gebirgsgegenden beschränkt, auch auf nicht deutschsprachige, sofern das Handwerk dort in deutschen Händen ruhte. Aus Kaschau stammen größere unglasierte Nischenkacheln mit Heiligenfiguren und dem Wappen Ungarns (im Besitz des Grafen Wilczek), aus Böhmen eine ähnliche gegiebelte Kachel mit schwerer Kreuzblume (Abb. 99). Vermutlich dem Erzgebirge gehört eine Serie von drei Kacheln an, die mit ihrer Vielfarbigkeit einen bedeutenden Vorsprung gegenüber den bisher genannten Arbeiten zeigen. Die Kenntnis der Herstellung farbiger Glasuren ist im Erzgebirge schon infolge der Hauptbeschäftigung seiner Bewohner, des Metallbaues, frühzeitig zutage getreten. Ein halbes Jahrhundert später schöpft aus dieser Gegend der mit der Metallurgie und dem Hüttenwesen vertraute Pfarrer Mathesius den Inhalt seiner IX. Predigt, welche speziell die für das Hafnerhandwerk wichtigen Metalle und metallischen Zusammensetzungen behandelte. Bei Betrachtung der



Abb. 105. Nischenkachel mit gelbgrüner Glasur. Rheinisch, vor 1500. Höhe 0·285 Meter



Abb. 106. Grüne Nischenkachel m. d. frei vorgesetzten Reiterfigur des hl. Georg. Fränkisch, um 1500. Höhe 0·285 Meter



Abb. 107. Grüne Kölner Kachel mit Distelranken und den Initialen MA. Um 1500. Höhe 0·25 Meter

Kachel mit der heiligen Dorothea (Tafel II) fällt uns der sorgfältige Auftrag sich gleichmäßig brennender Glasuren ins Auge. Hierbei ist ein Überfließen der Farben dadurch vermieden, daß die Kacheln in liegender Stellung in den Glasurofen eingesetzt wurden. Besonders in der Musterung der Gewandung und des im Rücken der Heiligen an einer Stange befestigten Wandbehangs machen sich die großen Vorteile dieses Verfahrens geltend. Die Heilige hält ein Körbchen und eine Blume, ihre Attribute, in Händen und trägt eine Krone zum Zeichen ihrer fürstlichen Abkunft. Die beiden weiteren Kacheln dieser Reihe mit der heiligen Katharina (Abb. 100) und heiligen Ursula (Abb. 101)



Abb. 108. Grüne Nischenkachel mit frei vorgesetztem Wappenschild (rechte Hand, einen Fisch haltend). Süddeutsch, um 1515. Höhe 0·13 Meter

zeigen wieder eine andre Farbenzusammenstellung im Dessin der Gewandung; das Pelzwerk am Saum des Mantels ist mit großem Geschick durch ein höheres Relief zum Ausdruck gebracht.

Die gotische Nischenkachel hat am Ausgang des XV. Jahrhunderts eine ausgesprochen architektonische Gliederung erfahren. Ein vorgesetzter Rahmen mit Rund- oder Spitzbogen machte die Nische entweder zur Pforte, durch welche dem Beschauer einzelne Figuren und ganze Szenen entgegentraten (Abb. 102, 103 und 106) oder zum Fenster, in dem, um die Vorstellung noch natürlicher zu geben, einzelne Heilige oder weltliche Personen nur bis zur Brust oder Hüfte sichtbar wurden (Abb. 95 und 99). Das schönste Beispiel



Abb. 109. Grüne Nischenkachel mit dem Wappen und der Devise Kaiser Karls V. Süddeutsch, nach 1520. Höhe 0·29 Meter

hierfür ist eine im Besitz des Museums zu Stein am Rhein in der Schweiz befindliche Kachel, bei der ein junger Fürst, die Arme auf die Brüstung legend, aus einem Fenstererker herabsieht. Die Architekturkachel führte in weiterer Folge zur Tendenz, dem Ofen den Charakter eines ganzen Gebäudes mit vielen Fensteröffnungen zu geben. Der glänzendste Vertreter dieser Richtung, der Ofen der Feste Hohensalzburg, schließt in der Höhe mit einer Reihe gegiebelter und von einer Kreuzblume überragter Kacheln, wird von einem gotischen, durchbrochen gearbeiteten Giebeldach gedeckt und stellt so ein Kirchengebäude dar. Andre Öfen wieder streben den Charakter einer Burg an, sind in der obersten Kachelreihe mit Zinnen und Türmen



Abb. 110. Grüne Kachel mit der Reiterfigur des heiligen Georg. Fränkisch, beginnendes XVI. Jahrhundert. Höhe 0·24 Meter

gekrönt (Abb. 102) und diese in einzelnen Fällen — wie beispielsweise bei einer Tiroler Ofentype — mit Kriegsleuten besetzt, welche in Verteidigungsstellung Steine und Geschosse auf den Angreifer herabschleudern. Wie in Österreich die ersten Versuche, die aus der Topfkachel entstandene Schüsselkachel weiter auszuschmücken, ausgesehen haben mögen, zeigt das aus Tirol erworbene Exemplar mit der primitiven Darstellung der Kreuzigung im Schüsselboden (Abb. 104). Für unsere älteste, auf die Fliesenkachel zurückzuführende Tafelkachel ist das für Salzburg typische Exemplar mit einer Falknerin ein guter Vertreter.

Auf deutschem Boden war die Entwicklung der Kachel die gleiche; sie ist dort jedoch rascher vor sich gegangen als in Österreich. Aus diesem Grund scheint sie auch die Periode der großen buntfarbigen Nischenkachel, wofür wir in den Alpen und im Erzgebirge so glänzende Beispiele nachweisen konnten, übersprungen zu haben. Die Verwendung mehrerer Farben auf einer Kachel muß am Ausgang des XV. Jahrhunderts in den Ofenhafnereien des heutigen Süddeutschlands nicht allgemein bekannt gewesen sein. Nur so erklärt es sich, daß dieses Land keine bunte Nischenkachel von Bedeutung nachweisen kann. Dort, vornehmlich in Baden, Württemberg und Bayern stand das Kunsthandwerk zur Zeit, als die Technik der Herstellung verschiedenfarbiger Glasuren über die Alpenländer zur Kenntnis der Hafner gelangte, bereits vollkommen unter dem Einflusse der Frührenaissance. Einfarbig grün sind die gotischen Stücke, welche die Sammlung in Mittel- und Süddeutschland erworben hat — eine Kachel mit zwei blinden Rundfenstern über der Spitzbogennische (Abb. 105) und ein fränkisches Exemplar, welches die Figur des heiligen Georg nicht in der Nische, sondern dieser vorgesetzt, in durchbrochener Arbeit trägt (Abb. 106). Bedeutender erscheint hinsichtlich ihrer reinen grünen Glasur und der besonders scharfen Pressung die Kölner Kachel mit schönen Architekturen und gekreuzten Disteln über den Initialen M A (Abb. 107). Eine Kachel mit dem



Abb. 111. Buntglasierte Gesimskachel mit liegendem Greif. Süddeutsch, nach 1500. Höhe 0·16 Meter

Adler des Deutschen Reiches leitet bereits zur Renaissance hinüber (Abb. 109). Sie zeigt unverkennbar den Einfluß Holbeins auf das zeitgenössische Kunstgewerbe. Die allgemeine Form ist noch die der Gotik — eine tiefe halbrunde Nische mit vorgesetztem Rahmen, dessen Details schon dem Formenschatz



Abb. 112. Grüne Tafelkachel mit Simson. Süddeutsch, nach 1500. Höhe 0·17 Meter



Abb. 113. Ofen der süddeutschen Frührenaissance. Stammt aus Lindau. Höhe 2·50 Meter. (Vergleiche Abb. 114)

der Renaissance angehören. An Holbeins Lust am Schaffen baukünstlerischer Gebilde erinnern die Teilung der Nischendecke, die seitlichen Säulenständer, die Mittelkonsole mit dem Hängezapfen und die darüber angeordneten drei stehenden Kinderfiguren mit den Festons zwischen regelmäßig verteilten Ranken. Die Fußplatte deckt ein Fries mit spielenden Kindern. Es sind keine Gestalten in der Art der geflügelten Putten Donatellos, des Buggiano oder des Giovanni da Pisa, sondern wirkliche Kinder ohne Flügel von großer schlanker Körperbildung — etwa wie sie Luca della Robbia schuf. Dieser hat die Vorwürfe für seine Friese mit den in tollem Treiben bewegten Kindern den Bildern des täglichen Straßenlebens entnommen und von ihm und den Norditalienern entlehnten sie wieder die Künstler der deutschen Frührenaissance, in erster Linie Holbein. Seine Vorliebe für die Darstellung genrehaft realistischer Kinderszenen bewies er mit einem Buchtitelholzschnitt, der sogenannten Cebestafel, deren figurenreiches Bild nach vorne mit einer Mauer abgeschlossen wird und vor der eine Schaar Kinder allerhand Unfug treibt. Das leere Schild im Kinderfries unserer Kachel gehört seiner von der Roßstirne entlehnten Form nach dem norditalienischen Formenschatz der Renaissance an; von deutschen Künstlern hat es aber keiner so häufig entlehnt wie Holbein. Man vergleiche in erster Linie sein Marienbild aus dem Jahre 1514 in Basel und das Bücherzeichen des Johannes Froben. Die Herkunft der Kachel aus Vorderösterreich, dem Breisgau, Sundgau oder der Freigrafschaft Burgund erscheint somit durch die unmittelbare Nähe der Stadt Basel, sowie



Abb. 114. Bunte Krönungskachel. Süddeutsch, XVI. Jahrhundert, erstes Drittel. Höhe 0·32 Meter. (Vergleiche den Ofen in Abb. 113)

durch den Holbeinschen Charakter des Stückes hinlänglich beglaubigt und wird noch durch die, dem Adler im Fond beigegebene Devise Kaiser Karls V. „Plus oulā“ begründet. Eine Kachel mit der Reiterfigur des heiligen Georg ist bemerkenswert, weil sich der Hafner als Modelleur genügte und die Hohlform eigenhändig herstellte (Abb. 110). Mit dem anbrechenden XVI. Jahrhundert wächst bei der Ofenkeramik Deutschlands das Streben nach künstlerischer Ausführung, und der Süden, welcher in erster Linie aus dem Motivenschatz der Renaissance schöpfen konnte, übernimmt die Führung in künstlerischer Hinsicht und verwertet die technischen Fortschritte in der Behandlung des Rohmaterials und der Herstellung der Zinn- und Bleiglasuren. Es entsteht eine Reihe vorzüglicher Öfen, deren Kacheln, aus fein geschlemmtem Ton verfertigt, Darstellungen von künstlerischer Konzeption und Modellierung tragen. Eine dünn aufgetragene Bleiglasur von warmer grüner Farbe läßt das Relief in seiner ganzen Schärfe hervortreten und gibt ihm eine glänzende Wirkung. Auffallend ändert sich auch nunmehr das Kachelformat. Während die Spätgotik die Vertikale gleichwie in der Tracht, in der Formgebung der Räume und Möbel, so auch in der Gestalt des Ofens und der einzelnen Kachel betonte, tritt mit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts die Horizontale in ihre Rechte. Es ist der Ausdruck eines neuen Stilgefühls, dem sich alles Geformte, von der Architektur bis zum Möbel, unterwirft. Die Kachel dieser Zeit geht also im Gegensatz zur gotischen mehr in die Breite, indem sie gleichseitig gestaltet wird. Dadurch wurde auch der ganze Ofen stabiler — gleichwie die Menschen in ihrer neuen Tracht entschiedener und gewichtiger auftraten und fester auf dem Boden standen als die schlanken und geschmeidigen Gestalten auf den lang-

ausgezogenen Schnabelschuhen. Allerdings die vorerwähnte Umgestaltung der Kachel und des Ofens schreitet nur ruckweise vor, und so finden wir in der ersten Zeit die neue gleichseitige Kachel noch mit gotisierenden Darstellungen. Aus dieser Reihe nennen wir eine Kachel mit Samson, der das rechte Bein in den Nacken des Löwen stemmt (Abb. 112). Als Vorlage benutzte der Modelleur den Holzschnitt Dürers vom Jahre 1497. Diese und die nächstfolgenden Kacheln vertreten eine bestimmte Kunstperiode der süddeutschen Ofenkeramik. Wir nennen sie behufs näherer Bezeichnung die



Abb. 115. Buntglasierte Kachel aus einer Folge mit Darstellung der Lebensalter. Fränkisch, um 1520. Höhe 0·18 Meter

Dürer-Gruppe, weil ihr Auftreten mit der Tätigkeit Dürers zusammenfällt und die Holzschnitt- und Kupferstichblätter dieses Meisters vielfach von den Modelleuren benutzt wurden.

Ein schöner Ofen aus Baden gibt die weitere Entwicklung der Frührenaissancekachel (Abb. 113). Die Kacheln des vierseitigen Feuerkörpers zeigen eine stilisierte Rose in scharfer Pressung, jene des Oberbaues von polygonem Grundriß haben Nischenform und sind mit einer Krone und flatternder Kronendecke überfangen. Es ist, um die Dürer-Gruppe auch für diesen Ofen zu rechtfertigen, dieselbe Form der kleinen Nischenkachel, wie wir sie auf dem im Jahre 1504 entstandenen Kupferstich des Meisters

„der Traum“ wiederfinden. Der Ofen bei Figdor ist einfarbig grün und nur die übereck liegende Rose bei der obersten Kachelreihe des Feuerkörpers in mehreren Farben glasiert. Im Rahmen der Nischenkacheln fehlt unter der Krone das Familienwappen, das jedenfalls im Originalmodel vorgesehen war. Der Hafner hat es nach der Rohherstellung des Rahmens, also noch vor dem Brande, herausgeschnitten und ließ nur die Krone mit den Kronendecken bestehen, um auch andre Besteller mit dieser Kachel befriedigen zu können. Ein genaueres Bild der Kachel gibt uns die Abbildung 114. Sie ist als Krönungskachel noch mit einem Aufsatz versehen — einem gelb glasierten Löwen, der mit der rechten Pranke eine Eiche umfaßt. Das Stuttgarter Museum besitzt einen Ofen aus Ravensburg mit der gleichen Kacheltype und das germanische Museum in Nürnberg den schönsten und frühesten Repräsentanten dieser Periode im Ochsenfurter Ofen, der bisher fälschlich als dem XV. Jahrhundert angehörend bezeichnet wurde. Er ist frühestens in der Zeit von 1510 bis 1515 entstanden und zeigt demgemäß auch die ausgesprochene Renaissanceform im ganzen Aufbau. Mit dem Ochsenfurter Ofen etwa gleichzeitig ist die kleine, in den Farben Gelb, Grün, Blau und Weiß glasierte Kachel der Sammlung (Abb. 115). Ein Mann im grünen Mantel, die Rechte an den Griff des Dolches legend, weist mit der Linken nach dem langen Schriftband, auf dem die Worte stehen: „Ich gedenck mir vol das ich es auch pflag.“ Diese Figur ist einer Folge von Darstellungen aus einem Liebeskalender entnommen, von dem wir eine spätere Wiederholung im Stammbuch des Regensburger Karl Elsenhaimer aus dem Jahre 1617 (in der Sammlung Figdor) vorfinden. Die einzelnen Altersstufen äußern sich über den Kuß folgendermaßen: „Das Kind — Als ich nicht begert, mirs offt geschah; der Jüngling — Jetzt wünsch ich mir es alle Tag; der Mann — Unnd ich so oft



Abb. 116. Buntglasierte Kachel mit dem Wappen der Grafen Mirbach. Fränkisch, um 1520. Höhe 0·25 Meter



Abb. 117. Nürnberger Tafelkachel mit der Halbfigur des Holofernes. Datiert 1545. Höhe 0·21 Meter

ich mag; der Mann in hohen Jahren — Ich gedenckh der Zeit, das ichs auch gepflag; der Greis — Ey Ey thut man es dan noch“. In den gleichen Farben wie die vorgenannte Kachel ist jene mit dem Wappen der Grafen Mirbach ausgeführt (Abb. 116).

Die Glanzzeit der süddeutschen bunten Renaissanceöfen liegt zwischen 1515 und 1540. Nach 1530 etwa beginnen die Hafner die Kacheln wieder größer zu bilden und sie mit Fürstenporträten, mit figuren-

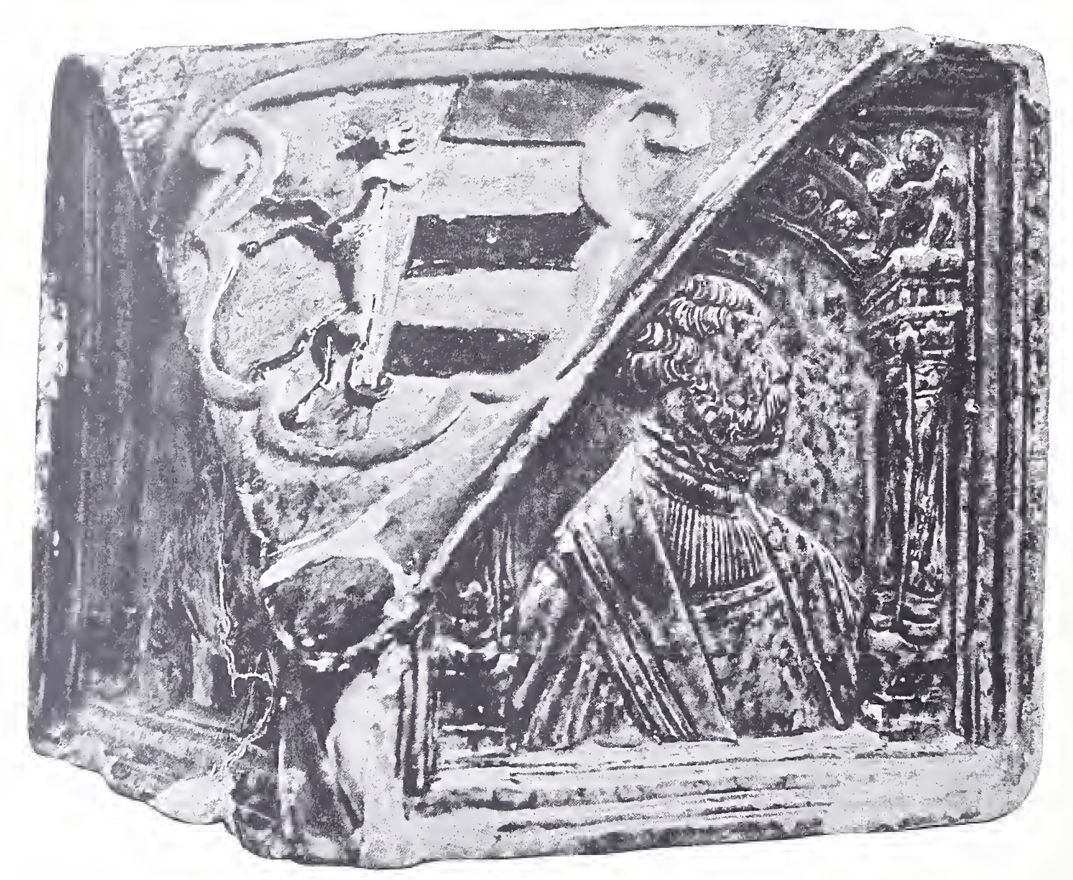


Abb. 118. Grüne Eckkachel mit buntem Wappen. Um 1540. Stammt aus Breslau. Höhe 0·19 Meter

reichen Szenen aus dem täglichen Leben, mit allegorischen Darstellungen, mit den Figuren und Brustbildern der Helden aus der Geschichte, Mythologie und dem alten Testament zu schmücken. Es ist die Periode der Kleinmeister in der Ofenkeramik, die der Dürer-Gruppe folgt. Größere Kacheln für den Unterbau fordert die nunmehr ausgesprochene Renaissanceform des Ofens, und da der Oberteil gleich dem Feuerkörper vierseitig gestaltet werden soll, dem Auge daher stets eine ganze Reihe Kacheln gleichzeitig sichtbar wird, bricht man mit dem System der Kachelwiederholung. Es entstehen also Kachelserien, Reihen mit wechselnden Darstellungen in irgendeinem Zusammenhang.



Abb. 119. Grüne Kachel mit Liebespaar und Schalksnarr. Elsässisch, um 1540. Höhe 0·19 Meter

Die bedeutenden Fortschritte der Bücherillustration und die große Verbreitung der Kleinmeisterblätter vermehrten den Vorlagenschatz für den Künstler und Handwerker. Der Schöpfer eines Ofens auf der Burg zu Nürnberg benützt für seine Kacheln das Blatt „Der Erenport der zwelff Sieghafften Helden des alten Testaments“, Holzschnitte eines unbekannten Meisters, die zur Illustrierung für „Die Erenport“ von Hans Sachs bestimmt waren und 1531 entstanden sein dürften. Aus dieser Kachelserie besitzt die Sammlung Figdor das beste Stück (Taf. II). Der Held Josua in reicher Rüstung und mit Prunkhelm, stützt, dem Beschauer den Rücken zukehrend, seine Rechte auf eine Fensterbrüstung. Die Figur des Josua ist auf dem vorerwähnten Holzschnitt die erste in der Reihe der gefeierten Helden und hinsichtlich der Komposition auch die schönste. Die Vorliebe für Darstellung einzelner Helden beweist auch eine unglasierte Kachel mit der Halbfigur des Holofernes, der hier „Allewernus“ genannt wird (Abb. 117). Sie ist 1545 datiert und trägt die Initialen W L H, die vermutlich auf Weber Linhart, Hafner bei Sankt Jakob in Nürnberg, gestorben im Jahre 1564, Bezug haben. Ein noch beliebterer Motivenschatz als die Stiche und Holzschnitte waren

den Hafnern und Formstechern die Plaketten, weil sie ihnen außer der Konzeption noch die richtige Höhe des Reliefs boten. In Nürnberg war in dieser Hinsicht Peter Flötner dominierend. Die Reihe seiner Planeten, Könige, neun Musen, Hauptsünden, insbesondere aber seine Folge der stehenden Tugenden ist wiederholt von den Hafnern kopiert worden. Bayern und speziell Nürnberg, das in der Geschichte süddeutscher Gefäßkeramik entschieden die bedeutendste Rolle spielt, stand also auch hinsichtlich der Ofenkeramik, soweit die Renaissanceperiode in Betracht kommt, an führender Stelle. Aus andern deutschen Ländern haben wir daher nur wenig Nennenswertes nachzuholen. Eine grüne Eckkachel mit den Brustbildern eines Paares in vornehmer Tracht und mit übereck aufgelegtem, bunt glasiertem Wappen stammt aus Breslau (Abb. 118); aus dem Elsaß mit der engeren Heimat Straßburg





Abb. 120. Eckkonsole mit der Figur eines Schalksnarren. Köln, um 1550. Höhe 0·11 Meter

Abb. 121. Ofen für eine Puppenstube. Mit den Bildnissen Kaiser Karl V. und König Ferdinand I. Um 1550. Meister HD. Höhe 0·28 Meter

die kleine Kachel mit einem Liebespaar und einem Schalksnarren (Abb. 119). Die bildende Kunst folgte mit ihren Darstellungen und in unserem Falle mit der Figur des Narren der Literatur, den Schriften der Gelehrten und Geistlichen, die gegen die Eitelkeit des Welttreibens eiferten und die Begierden des Menschen als Torheiten brandmarkten. So erklärt sich die Einführung des Narren, der besonders gern hinter einem liebenden Paar steht und es verspottet. In einem andern Falle sitzt er als freihändig und vollrund modellierte Figur mit unterschlagenem Bein auf einer Eckkonsole des Ofens und betrachtet von dort aus verächtlich das törichte Leben, das sich in der Stube abspielt (Abb. 120). Um 1550 datieren die ersten Versuche, jede Seite des Ofens mit einer einzigen großen Kachel zu belegen. Dieser Richtung gehört ein Miniaturofen aus schwarzem Ton mit stellenweiser Vergoldung an (Abb. 121). Der Feuerkörper trägt die Bildnisse Kaiser Karls V. und König Ferdinands I. in einer Eichenblattumrahmung, die von den Medaillons auf der Nürnberger Krause aus der Werkstatt des Hafners Reinhart beeinflußt scheinen (vergleiche Tafel I). Weiters ist das freiplastische Wappen von Pfalz-Zweibrücken und das Wappenkreuz des deutschen Ordens angebracht. Der obere Teil dieses Ofens ist zu einem zweistöckigen Gebäude mit Fenstererkern ausgestaltet. Signiert ist das Stück mit HD, dem Monogramm eines unbekannten Meisters, der sich speziell mit der Anfertigung von kleinen Öfen für Puppenstuben und Ofenmodellen beschäftigt hat. Es sind mehrere, in gleicher Weise signierte Stücke bekannt. Mit einem gelb glasierten Modell für das Mittelstück einer Kachel, zwei Fackelträger darstellend, beschließen wir den Bestand der Sammlung an Renaissancekacheln deutscher Provenienz (Abb. 122).



Abb. 122. Gelbglasiertes Kachelmittelstück mit zwei Fackelträgern. Norddeutsch, um 1550. Höhe 0·17 Meter

In den österreichischen Alpenländern vollzieht sich nach der brillanten Epoche der großen gotischen Nischenkachel die Entwicklung der Tafelkachel in ziemlich bescheidener Weise. Aus einer in vier Farben ausgeführten Kachel mit der Figur der heiligen Barbara (Abb. 123) spricht der religiöse Sinn des österreichischen Handwerks, für den wir im Ofen der Sakristei zu St. Stephan und im Ofen der Feste Hohensalzburg so glänzende Beispiele vorgefunden haben. Es ist hier die Stelle, solches ausdrücklich zu erwähnen, weil um die Wende des XV. Jahrhunderts unser Handwerk in Süddeutsch-

land im Gegensatz zu dem der österreichischen Alpenländer religiöse Motive auszuschalten suchte, teils aus eigener Aversion gegen den katholischen Glauben, teils um seine Ware auch für den reformatorisch gesinnten Teil der Bevölkerung käuflich zu machen Auf den Handwerker hatte hinsichtlich der Auswahl seiner Vorwürfe der jeweilig dominierende Glaube großen Einfluß, und wir werden solche Beziehungen auch für Österreich, wo die Reformation nach 1520 an Boden gewann, vorfinden. Derselben unbekannten Werkstätte, aus welcher die Kachel mit der Figur der Barbara hervorgegangen ist, wird auch die Gesimskachel (Abb. 125) angehören. In gleicher Weise sind hier die Figuren frei modelliert, also ein für die Herstellung eines ganzen Ofens ziemlich umständliches Verfahren. Zwei raufende Jünglinge sind dargestellt; der eine mit blondem, der andre mit schwarzem Lockenhaar. Die Tracht der beiden Hafnergesellen — denn hier handelt es sich wohl um die scherzhafte Wiedergabe eines Streites in der Werkstätte — verlegt die Kachel in das erste Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts. Die Farben sind bei dieser und der Barbara-Kachel unrein, die Glasur mangelhaft; offenbar hat sich der Verfertiger nicht bloß in der Modellierung von Figuren, sondern auch in der Zubereitung neuer Glasuren versucht. Von solchen Gesichtspunkten aus betrachtet, sind derartige Stücke neben ihrer Seltenheit auch in technischer Hinsicht von großem Interesse.



Abb. 123. Bunte Kachel mit Figur der heiligen Barbara. Österreichische Alpenländer, nach 1500. Höhe 0·295 Meter

Dieser künstlerische Stillstand des Handwerks war nicht von langer Dauer. Der Einfluß Nürnbergs, welches sich inzwischen an die Spitze deutscher Kunstkeramik gestellt hatte,



Abb. 124. Bunte Tafelkachel mit der Figur der Delila. Österreichische Alpenländer, vermutlich aus der Werkstatt des Zechmeisters Hans Stadler des Älteren in Wels. Um 1530. Höhe 0·27 Meter

konnte in Tirol, Salzburg und Oberösterreich um so leichter Erfolge zeitigen, als ja, wie wir gesehen haben, glänzende Grundlagen auf dem Gebiet technischer Behandlung vorhanden waren. Es gelangen nunmehr die Werke der Kleinmeister zur Kenntnis des Handwerks, und Formschneider von Beruf liefern bei Benutzung derartiger Vorlagen die Modelle. In diese Zeit fällt eine der besten Kacheln der Sammlung. Unter einem Portikus mit kassettierter Decke steht Delila, im Profil nach rechts, ganz nackt, nur das Haupthaar mit einem Kopftuch, unter dessen Enden die Zöpfe sichtbar sind, umbunden. In der Rechten hält sie die Scheere und in der Linken eine Haarlocke Simsons (Abb. 124). Ob die Figur Simsons auf der Kachel vorhanden war, ist aus dem Fragment heute nicht mehr zu ersehen — wohl aber anzunehmen, da die



Abb. 125. Bunte Gesimskachel mit zwei raufenden jungen Männern. Österreichische Alpenländer, nach 1500. Höhe 0·16 Meter

alleinstehende Figur Delilas in der Kunst des XVI. Jahrhunderts kaum eine Wiederholung fände. Dieser Darstellung liegt übrigens die Tendenz zugrunde, die Macht des Weibes über jeden, auch über den stärksten Mann zu zeigen, und wenn für Delila im Gegensatz zu dem, vermutlich bekleidet und mit Waffen bewehrt dargestellten Simson die Nacktheit gewählt wurde, ist dies eine nicht unbegründete Anerkennung eines besonderen Mittels weiblichen Einflusses und weiblicher Stärke. So läßt auch Hans Baldung in seinem Holzschnitt vom Jahre 1515 Phyllis vollständig unbekleidet auf dem Rücken des Aristoteles reiten. Phyllis trägt eine Haube auf dem Haupt und ähnlich hat Dürer den nackten Frauen auf seinen Blättern „Das Meerwunder", „Nemesis" und „Die vier Frauen" Hauben, Kopftücher oder Haarschmuck gegeben, um den entblößten Körper noch mehr zu betonen. Die künstlerische Qualität der Delila-Kachel ist eine bedeutende, denn das plastische Moment nähert sich hier dem Hochrelief, die Zeichnung des weiblichen Aktes weist auf einen hervorragenden Formschneider und die bunten Farben auf eine künstlerisch gebildete Werkstätte. Die Stadt Wels in Oberösterreich ist der Erwerbungsort und vermutlich auch die Heimat dieser Kachel. Hier waren um 1530 die Meister Hans Zeller, Hans Wolff und Hans Stadler tätig. Der eigentliche Stadthafner war Hans Stadler der ältere, zugleich Zechmeister der Zunft, dessen Werkstätte an Meister Andreas Finckh



Abb. 126. Bunte Eckkachel mit Reiterfigur des Georg Everl. Salzburg oder Oberösterreich, um 1530. Höhe 0·25 m

überging. Auf einem Ofen im Germanischen Museum zu Nürnberg zeigen die Kacheln des Oberbaus die gleiche Umrahmung und als Figuren die



Abb. 127. Grüne Kachel mit dem Brustbild Kaiser Karl V. Alpenländer, um 1530. Höhe 0·195 Meter



Abb. 128. Grüne Kachel mit dem Brustbild König Ferdinand I. Alpenländer, um 1530. Höhe 0·195 Meter



Abb. 129. Medaillonkachel mit dem Brustbild des Vespasian. Bunt glasiert und stellenweise vergoldet. Salzburg, um 1550. Höhe 0·32 Meter



Abb. 130. Medaillonkachel mit dem Brustbild der Julia. Bunt glasiert und stellenweise vergoldet. Salzburg, um 1550. Höhe 0·32 Meter

Personifikationen der Tugenden und freien Künste. Sie sind mit Rücksicht auf das in den Kreisscheiben der Rahmenecken angebrachte Monogramm AF–W als Arbeiten des vorgenannten Hafners Andreas Finckh in Wels anzusehen, der die Originalformen vom Zechmeister Hans Stadler, dem vermutlichen Fertiger der Delila-Kachel, mit der Werkstatt übernommen haben mag.

In der ersten Zeit der Kleinmeisterperiode treten noch vereinzelt und von Süddeutschland unbeeinflußt heimische Vorwürfe auf. Hierher gehört die schöne aus Salzburg stammende Eckkachel (Abb. 126). Der Fond ist dunkelgelb. Auf einem Schimmel ansprengend, schwingt der Reiter sein Schwert. Er trägt langes blaues Schoßwams, auf dem Haupt eine Mütze aus weichem Filz oder kurzhaarigem Pelz, die den Hinterkopf bedeckt und unter dem Kinn mittels eines breiten Lederbands festgehalten wird, und darüber ein Barett. Die Taufe dieses Reiters auf den Namen Georg Everl verdankt



Abb. 131. Bunte Kachel aus der Folge mit den Darstellungen zum Gebet „Vater unser“. Oberösterreich, XVI. Jahrhundert, zweite Hälfte. Höhe 0·36 Meter



Abb. 132. Bunte Kachel aus der Folge mit den Darstellungen zum apostolischen Glaubensbekenntnis. Oberösterreich, XVI. Jahrhundert, zweite Hälfte. Höhe 0·36 Meter

die Kachel einem gleichfarbigen Exemplar mit der Darstellung, wie ein Mann vom Baume herab zu einer im Kreise herum versammelten Menge spricht. Beide Kacheln erinnern an eine historisch wichtige Szene aus dem oberösterreichischen Bauernaufstand, an das Zusammentreten des Bauernbunds am Mertenberg bei Vöcklabruck. Dort hatten sich am 12. Juni des Jahres 1525 die Bauern der Umgebung bewaffnet eingefunden, und ein gewisser Wolfgang Nartz verkündete von einem Kirschbaum herab den Anwesenden die Beschlüsse des oberösterreichischen Bundes. In diesem Augenblick kam Georg Everl als Abgesandter des Salzburger Bundes auf einem weißen Zelter herangesprengt, zog sein Schwert und rief den Leuten zu: „Wir wollen alle beieinander stehen und keiner von dem andern weichen“ (Archiv Kremsmünster, freiwillige Aussage der Rädelsführer Wolfgang Nartz und Schauer zu Idtlhaim). Bald nach 1530 beginnt die Vorliebe für das Porträt, in erster Linie für das des Landesfürsten und seiner Familie (Abb. 127 und 128). Der Charakter der Zeit, welche die Antike streng nachahmen wollte, führte zur Darstellung römischer Imperatoren oder Zeitgenossen in antiker Auffassung. Die Sammlung besitzt eine Folge von fünf Kacheln mit Imperatorenköpfen im Profil. Sie sind von einem Akanthusblatt-Medaillon eingeschlossen und weisen in der Modellierung auf einen besonders geschickten Meister. Auch die Farben sind so prächtig, daß die Folge aus einer ersten Werkstatt des Landes hervorgegangen sein muß. Bei den weiblichen Köpfen sind die Frisuren, bei den männlichen die Prunkhelme



Abb. 133. Bunte Kachel aus der Folge mit den Darstellungen zum apostolischen Glaubensbekenntnis. Oberösterreich, XVI. Jahrhundert, zweite Hälfte. Höhe 0·36 Meter



Abb. 134. Bunte Kachel mit der Darstellung des Kampfes zwischen David und Goliath. Salzburg, um 1565. Höhe 0·64 Meter

künstlerisch gezeichnet und schwer vergoldet. Durch Umschriften sind die Dargestellten als Vespasianus (Abb. 129), Claudius, Aurelius, Julia (Abb. 130) und Aurelia bezeichnet. (Hinsichtlich der Farben vergl.: Walcher, Bunte Hafnerkeramik, Tafel XIX.) Die Glasuren sind stark ineinander geflossen, woraus zu schließen ist, daß die Kacheln stehend und im starken Feuer

gebrannt wurden. Ihre Heimat ist Salzburg.

Hatte sich die Renaissance in der Ofenkeramik das Medaillon aus den Dekorationsmotiven italienischer Architektur für die gleichseitige Porträtkachel entlehnt, so wählte sie für die Höhenkachel aus dem gleichen Vorbilderschatz den Portikus. Er gab die Umrahmung für die nun häufig figurenreichen Darstellungen. Dies leitet uns zu einer Gruppe von Kacheln österreichischer Herkunft, die einen neuen wichtigen Beitrag zur Geschichte heimischer Hafnerkunst liefern sollen. Über freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Walter Stengel in Nürnberg kommen wir zur Kenntnis eines bisher in der keramischen Literatur noch unbenutzten Handwerksbuchs der Hafner in Kreußen, welches der Gelehrte gelegentlich seiner vorjährigen Forschungen in dieser alten Töpferstadt aufgefunden hat. Wir geben aus dem Handwerksbuch die uns hier interessierende Stelle wieder: „Erstlichen ist zu Wiessen, dasz vor alten Zeiten alsz anno 1512 Häffner hier gewessen sintt mit Nahmen die Vesten, die Bilt-Schnitzer und Bossierer zu gleich gewesen sintt und haben in der Statt Win und Lintz vornehme Arbeit von allerhantt Figuren in die Kirchen gemacht". Mitglieder der Familie Vest hätten also für Kirchen in Nieder- und Oberösterreich gearbeitet und es wäre nachzuforschen, ob ihnen hier plastische Werke zugesprochen werden



Abb. 135. Bunte Gesimskachel mit Hagars Verstoßung. Oberösterreich, zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Höhe 0·14 Meter



Abb. 136. Bunte Säulenbase von einem Ofenfuß. In der Art der Arbeiten des Salzburger Hafners HR. Um 1570. Höhe 0·15 Meter



Abb. 137. Bunte Kachel mit der Figur der Arithmetica. In der Art der Arbeiten des Salzburger Hafners H R. Um 1570. Höhe 0·69 Meter

können. Da sie zugleich Hafner waren, liegt der Gedanke an plastische Bildwerke aus Ton am nächsten. An solchen besitzen in der Tat die bezeichneten Länder eine verhältnismäßig große Zahl, zumal für die genannte Epoche. Wir erinnern an die in Lebensgröße ausgeführte Figur der liegenden Maria mit dem Jesukinde im Stift St. Florian und an die ebendort befindlichen drei

Figuren einer Ölberggruppe aus der zum Stift gehörigen Filialkirche zu Steinbruch. Gleichfalls aus Oberösterreich stammt die mit den Figuren des Christus und der drei Lieblingsapostel vollständige, jedoch unglasierte Ölberggruppe in Kreuzenstein. Niederösterreich besitzt das große Tonrelief mit der Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit in der Pfarrkirche zu Weikersdorf und die dreizehn Figuren — Christus und die Apostel — vom Hafnerhause Nr. 7 (alte Nr. 715) am Hafnersteig in Wien. Einen solchen Besitz an Werken aus gebranntem Ton und von so gewaltigen Dimensionen weiß für die Periode 1490 bis 1520 kaum ein andres Land Mitteleuropas nachzuweisen. Am nächsten kommt noch Bayern mit seinen Aposteln in Kalchreut, einem Dorfe nördlich von Nürnberg. Diesen Figuren schließen sich ein lebensgroßes Standbild eines bärtigen Mannes in der Sebaldus-Kirche, weitere Apostelfiguren in der Jakobs-Kirche und im Germanischen Museum, sowie eine kniende Frauengestalt im gleichen Besitz an. Von diesen Tonplastiken ist die letztgenannte — eine Magdalena von einer Kreuzigungsgruppe oder eine Maria von einer Grablegung — für uns die wichtigste, weil sie mit den Ölbergfiguren in St. Florian und in Kreuzenstein übereinstimmt. Sind die Nürnberger Bildwerke aus Ton sämtlich Werke ein und derselben Schule oder sogar, wie Graf Pückler-Limpurg aus manchen Einzelheiten mit Sicherheit schließen will, Werke ein und derselben Werkstatt, so müßte man eine Künstlerfamilie für Süddeutschland nachzuweisen suchen, die so wie die Della Robbia in Florenz die Herstellung größerer Bildwerke aus Ton vom Vater auf den Sohn und Enkel vererbte. Greifen wir aus dem bisher Gesagten heraus, daß ein Hafner Vest für oberösterreichische Kirchen Bildwerke schuf und zugleich in Kreußen tätig war, so liegt es nahe, zum mindesten einen Teil der in der Burggrafschaft Nürnberg und in Altösterreich bodenständigen Tonplastiken diesem Kunsthafner zuzuschreiben. Der Name Vest tritt in Wien bereits im Jahre 1449 auf; 1458 wird hier eine Witwe Georg Vestin erwähnt, und im Jahre 1479 ist ein Kaspar Vest Bürger in Wiener-Neustadt. Aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts datiert die Nachricht über eine künstlerische Tätigkeit der Familie in den österreichischen Erbländern und ein halbes Jahrhundert später erfolgt an die Vest die Adelsverleihung. Daß die Familie, ein noch heute



Abb. 138. Bunte Eckkachel mit Porträtmedaillons und aufliegendem Löwen. In der Art der Arbeiten des Salzburger Hafners H R. Um 1570. Höhe 0·20 Meter

in Österreich blühendes Adelsgeschlecht, bei dem die Tradition einer Abstammung von holländischen Töpfern besteht, im XVII. Jahrhundert in Nürnberg Hafnerarbeiten schuf, ist bekannt. Das Kunstgewerbemuseum in Dresden besitzt eine Kachel mit der Figur der „Aer" als Mittelstück und mit der Inschrift „VEST" auf einer Kartusche der Umrahmung. Aus derselben Werkstatt gelangte ein schöner Ofen nach Schloß Tratzberg in Tirol. Er stand ehemals im Heubeckschen Hause in Nürnberg und trägt die Personifikationen der fünf Sinne; jeder dargestellt durch zwei Personen mit einem Tier als Attribut. Unter der Glasur, leicht erhaben, sind diese Kacheln „Georg Vest, Possierer und Hafner in Creusen" signiert. Auch auf einem Wappentäfelchen in Nürnberg hat sich im Jahre 1608 Georg Vest als Possierer und auf der Rückseite eines Models mit dem Brustbild Kaiser Rudolf II. sowie auf mehreren Modellen im Kunstgewerbemuseum zu Berlin mit der Jahrzahl 1626 gezeichnet. Die erste Tätigkeit dieses Georg Vest II. fällt nach Kreußen, wo er vornehmlich als Bossierer wirkte, um dann, vermutlich im Jahre 1616 nach Nürnberg zu übersiedeln. Dort ist er als Konkurrent von den Hafnern unlieb aufgenommen worden, und erst eine Beschwerde an den Rat der Stadt, daß ihm die Hafner keinen Ton zukommen lassen, obwohl er ihnen als Bossierer keinen Schaden zufügen wolle, ermöglichte ihm im August des Jahres 1616 die Ausübung seines Berufs. Er hat dann vermutlich bis 1630 zahlreiche Modelle für Kacheln hergestellt. Soweit sind wir über dieses Mitglied der Hafnerfamilie Vest unterrichtet. In der keramischen Literatur treten noch die Namen auf: Georg Vest I., wohl Vater des vorgenannten Georg Vest II., weiters Hans Vest (erwähnt 1576), Kaspar Vest (erwähnt 1574), Hans Christoph Vest (erwähnt 1610) und Georg Vest III., der in St. Michael in Welschtirol etwa 1630 geboren sein soll, wo bereits im Jahre 1558 ein Johann Baptist Vest, als welscher, für Innsbruck tätiger Maler genannt wird. Nach dieser, durch neue Resultate in der Forschung bedingten Abschweifung verfolgen wir die weitere Entwicklung der österreichischen Renaissancekachel



Abb. 139. Bunter Ofenaufsatz. Löwe, zwei Allianzwappen haltend. Tirol, XVI. Jahrhundert, zweite Hälfte. Höhe 0·31 Meter



Abb. 140. Grüner Tiroler Ofen in Sgraffitotechnik. Stammt aus Brixen. XVI. Jahrhundert, Mitte. Höhe 2·30 Meter

und gelangen nun zu einer, an der Donaustraße zwischen Linz und Wien verbreiteten Kacheltype, welche auf einzelnen Exemplaren eine Signatur, die Buchstaben H V trägt. Diese Kacheln zeigen im Mittelfeld die Personifikationen der sieben freien Künste, Darstellungen aus dem apostolischen Glaubensbekenntnisse oder aus dem „Vater unser", die tapferen Frauen, Sauls Bekehrung, die zehn Gebote etc. Komplette Öfen aus solchen Kacheln stehen im Schlosse Grafenegg in Niederösterreich, im Schlosse Achleithen in Oberösterreich; eine sehr große Kachelserie besitzt das Museum zu Linz und eine Originalform der Hafner Wiesinger in Wels. Auch für die in der Sammlung Figdor befindlichen Exemplare ist die Provenienz aus Oberösterreich beglaubigt. Es sind die Stücke mit den Darstellungen: 1. Christus auf einem Stein stehend, lehrt seinen Jüngern das Pater noster. Überschrift: „Vater unser, der du bist im Himmel — Herr lern uns beten. Lu XI" (Abb. 131). 2. Anbetung des goldenen Kalbes. Über-

schrift: ,,Das erst Gebot — du solt kein ender Goter haben" (Tafel II). 3. Mariens Verkündigung. In der Höhe erscheint das Kind Jesu, das Kreuz am Rücken tragend. Überschrift: „Der empfangen ist vom heiligen Geist" (Abb. 132). 4. Christus als Weltenrichter in den Wolken. Darunter wird ein junger Mann durch den Engel in das Himmelreich eingeführt und ein nacktes Weib durch den Teufel in die Hölle befördert. Überschrift: ,,Auferstehung des Fleisches und ein ewiges Leben" (Abb. 133). 5. Gesimskachel mit Hagars und Ismaels Verstoßung (Abb. 135).



Abb. 141. Bunter Tiroler Ofen aus Brixen. Ausgang des XVI. Jahrhunderts. Höhe 2·78 Meter

Einzelne Wiederholungen dieser Kacheln im Linzer Museum tragen im Vordergrund die Initialen H V schwach erhaben unter der Glasur. Sie waren somit entweder beim Positiv, also beim Originalmodell bereits als solche vorhanden oder wurden in das Negativ, also in die Hohlform eingeschnitten. Der Gedanke an die Werkstätte der Vest und an den Hafner Hans Vest liegt hier um so näher, als Direktor Stegmann die von mir seinerzeit vorgenommene Zuweisung der Kacheln an den im Jahre 1552 in Wels verstorbenen Hafner Hans Vinckh für unhaltbar bezeichnet — vermutlich, weil er sie um 10 bis 20 Jahre später ansetzen möchte und einzelne Kacheln, wie zum Beispiel jene mit der Verstoßung Hagars, auch in Deutschland nachgewiesen



Abb. 142. Bunte Scheibe mit dem Wappen der Windhag. Oberösterreich, um 1600. Durchmesser 0·16 Meter

wurden. Die eigentliche Ausführung durch den Hafner muß, schon nach den prächtigen Farben zu schließen, in Oberösterreich, und zwar in Linz oder Wels erfolgt sein, wo sich in einem Hafnerhaus unter dem Vorrat an alten Modeln eine Originalform erhalten hat. Dieser eigentlichen Heimat unserer Kacheln steht eine Ausführung der Modelle außerhalb des Landes nicht im Wege und da liegt es am nächsten, sich für die Bossiererwerkstatt der Vest in Kreußen und Nürnberg zu entscheiden, wenn nicht schon ein Mitglied dieser wandernden Künstlerfamilie einige Zeit in Oberösterreich für Hafnereien gearbeitet haben mag. Die gedrungenen Gestalten, unter denen die stehenden im Vergleich mit den knienden viel zu klein entworfen sind — man vergleiche speziell die Abbildung 131 und das Exemplar auf Tafel II — erinnern lebhaft an die Figuren auf den Kreußener Apostelkrügen, für welche die Modelle in der Mitte des XVI. Jahrhunderts in der Werkstatt Vest entstanden sind und zuerst in Nürnberg zur Verwendung kamen. Graf Wilczek besitzt ein Scherzgefäß mit diesen Apostelfiguren und das k. k. Österreichische Museum einen in der Hafnerei des Melchior Herburger in Nürnberg erzeugten Puppenstubenofen, dessen Kacheln die gleichen Figuren tragen. Im XVII. Jahrhundert werden dann in Kreußen sämtliche Apostelkrüge mit diesen ausgestattet.

Die große Kachel mit dem Zweikampf zwischen Goliath und David, wobei letzterer einmal in der ihm vom König Saul geliehenen Rüstung, das andere Mal im leichten Kleid mit der Hirtentasche, die Schleuder

schwingend, dargestellt ist, stammt aus Salzburg (Abb. 134.) Sie bildete mit den in der Sammlung Lanna befindlichen Stücken „Kruzifix mit Abrahams Opfer und Anbetung der ehernen Schlange“, „Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten“, „Josua läßt die fünf Könige der Amoriter henken“ und „Anbetung der Hirten“, sowie mit der Kachel „Hochzeit zu Kanaan“ im Berliner Museum die Wandungen eines mächtigen Ofens, der im Feuerkörper auf jeder Seite eine, im Aufsatz zwei Kacheln übereinander von nahezu drei Viertelmeter Höhe trug. Der Fertiger dieses Ofens ist ein Salzburger Meister, ein Nachfolger des Hafners Thomas Strobl, ein Vorläufer des nachstehend zu nennenden Meisters HR oder mit diesem identisch.

Eine etwa gleichzeitige künstlerisch und technisch hochstehende Gruppe repräsentieren die vierseitige, mit einer weiblichen Gesichtsmaske geschmückte Säulenbase (Abb. 136), die Eckkachel mit dem aufliegenden Löwen (Abb. 138) und die große Tafelkachel mit der Figur der Arithmetica (Abb. 137). Sie gehört zu einem Ofen, den die Sammlung Figdor aus Schloß Eggenberg bei Graz erworben hat. Die Kacheln tragen allegorische Figuren der Wissenschaften und Künste. Ihre Farben sowie einzelne Details erinnern an die Arbeiten der Preuning in Nürnberg. Auffallend ist das ganz andre



Abb. 143. Grüne Tiroler Kachel mit bürgerlichem Wappen. Höhe 0·185 Meter

Grün, welches mit einem Stich ins Blaue der Farbe auf den Erzeugnissen des Kremstals gleicht. Den Eggenberger Kacheln ähnliche Fragmente fand Herr Heinrich Vonwiller gelegentlich der Erdaushebungen bei seinem Schlosse Lichtenau im Mühlviertel. Dieser Fundort und der Standort des Ofens in Steiermark liegen nicht weit ab von der großen Straße, die ehemals den Norden mit dem Süden verband, und zu deren Gunsten den Städten zahlreiche Privilegien verliehen wurden, einer bedeutenden Verkehrsader, an der auch Kremsmünster gelegen war und jene Werkstätte im Kremstal, wo wir bereits unter den Hafnergeschirren Erzeugnisse im Charakter der Arbeiten des Preuning in Nürnberg feststellen konnten. Das Verbreitungsgebiet der Gruppe ladet aber auch weit nach dem Westen aus. Das Starhembergsche Schloß in Efferding besitzt einen Ofen aus derselben Werkstatt und die Stadt Salzburg die zwei besten Repräsentanten im Museum Carolino Augusteum. Eine schöne Kachelserie im k.k. Österreichischen Museum, eine Bildplatte bei Baron Johann Liebig und ein Ofen im Schloß Laxenburg bei Wien vervollständigen das Bild über die Erzeugnisse dieser rührigen österreichischen Hafnerwerkstatt, deren Meister uns nur als Monogrammist HR bekannt ist. Seine Tätigkeit läßt sich nicht streng lokalisieren; er hat vermutlich zuerst in Oberösterreich gearbeitet und ist nach 1565 in die Stadt Salzburg übersiedelt, wo er im Auftrag des Erzbischofs Johann Jakob von Khuen Belasy den schönen Ofen für die Stuba academica schuf.

Tirolischen Ursprungs ist ein Ofenaufsatz in Gestalt eines hockenden Löwen, der seine Pranken auf zwei Wappenschilde stützt (Abb. 139). Die Wappen weisen auf eine Allianz zweier Tiroler Geschlechter, von denen jenes der Herren von Herbst die senkrecht rot und weiß gespaltene Kugel führte. Wichtige Denkmäler für die Geschichte der Ofenkeramik Tirols sind die beiden vollständigen Brixener Öfen der Sammlung. Der ältere, noch der Mitte des XVI. Jahrhunderts angehörende, sticht in technischer Hinsicht von den bisher besprochenen Arbeiten ab. Von Reliefdarstellungen ist hier Umgang genommen und die Figuren, Tiere der Alpenwelt und solche der Fabel, sind in flacher Zeichnung ausgeführt (Abb. 140). Die Behandlung der Kacheln erinnert an das Sgraffitoverfahren der Italiener bei folgendem Hergang: Zuerst überzog der Hafner die Kachel mit einem Anguß von weißer Erde und legte hierauf den Grund, soweit die Zeichnung beabsichtigt war, wieder bloß. Mit weißer Erde zeichnete er sodann in die bloßgelegte Figur die Details, wie Augen, Haarlage, Vogelfedern etc. Nachdem sich bei der hierauf erfolgenden Glasur die grüne Farbe auf der Angußschichte opaker brannte als auf dem rohen Ton, erscheint der Fond der Kachel in dunkelgrüner, die Tierfigur in hellgrüner Farbe. Der zweite Ofen (Abb. 141) vereinigt die vorbesprochene Technik des Südens mit jener des Nordens. Den eigentlichen Ofenmantel bilden, alternierend Grün auf Schwarz und Hellgelb auf Braun glasierte Kacheln mit Flächenverzierung. Die Kacheln der Eckrisaliten sind lichtblau und tragen ein Renaissanceornament von scharfer Pressung. Gesimse und Leisten erscheinen in violbrauner Farbe.

Der Ofen ist etwa 1580 entstanden. Eine Scheibe mit dem Wappen der österreichischen Familie Windhag ist als Erzeugnis einer Linzer Werkstatt anzusprechen. (Abb. 142).



Abb. 144. Bunte Kachel mit dem Wappen des Olmützer Erzbischofs Karl Grafen von Liechtenstein-Castelkorn. Bezeichnet 1682. Höhe 0·395 Meter

Das XVII. Jahrhundert hat nicht viel Hervorragendes auf dem Gebiet der Ofenkeramik hervorgebracht, und so hat sich die Sammlung Figdor auch hier das Jahr 1600 als Grenze gesteckt. Eine Ausnahme wurde nur hinsichtlich einer einzigen Kachel gemacht. Sie trägt das Wappen des in Mähren begüterten Erzbischofs Grafen Karl von Liechtenstein-Castelkorn, 1664 bis 1695, und ist somit ein Vertreter mährischer Hafnerkunst (Abb. 144).

Von nicht zu unterschätzendem Wert für die Geschichte eines jeden Handwerks ist alles, was uns einen Einblick in das Zunftleben ermöglicht. Es sind dies Dinge, die schon in alten Zeiten ängstlich gehütet wurden, Handwerksordnungen, Innungssiegel, Zunftzeichen, Meister- und Gesellenbücher, mit einem Wort der Inhalt der Zunfttruhe, die beim Zusammentreten des Handwerks der Zechmeister in Gegenwart von zwei Mitmeistern öffnete. Stehend und lautlos mußte die gesamte Zunft alljährlich der Verlesung der Handwerksordnung beiwohnen, am Tage des Schutzpatrons vollzählig in der Kirche erscheinen und zu Fronleichnam die Abzeichen des Handwerks, Zunftsiegel und typische Erzeugnisse der Werkstätten im Zuge mitführen. Von solchen Zunftgegenständen, die beim seltenen Vorkommen von Monogrammen auf Gefäßen und Kacheln in vielen Fällen ein wichtiges Beweismaterial repräsentieren, besitzt die Sammlung Figdor recht Beachtenswertes. Wir wählen aus der Menge des Vorhandenen ein Zunftzeichen in Gestalt eines Hafnerspatens und in Buchsholz geschnitzt

(Abb. 145). Die fünf Meister der Zeche sind mit den Anfangsbuchstaben ihrer Namen vermerkt und darunter steht die Töpferscheibe mit einem fertiggestellten Krug. Den ungestielten Spaten führte als Abzeichen die Gollinger Hafnerzeche, deren erste Meisterstelle ein Jahrhundert lang in der Familie Schödl erblich war.

Die deutsche Hafnerkeramik nimmt, wie wir gesehen haben, in der Sammlung Figdor einen breiten Raum ein. Besonders wertvoll ist der österreichische Teil, weil wir ihn in solcher Fülle und in solcher Qualität in keiner öffentlichen Sammlung wiederfinden. Das ziemlich geschlossene Bild der Entwicklung, das sich hier gewinnen läßt, wird noch ergänzt durch die starken Bestände in der Burg Kreuzenstein. So verdanken wir zwei österreichischen Privatsammlungen die Kenntnis der Geschichte eines unserer wichtigsten Handwerke, der heimatlichen Gefäß- und Ofenkeramik, für eine Epoche, in der das Volk seine Kunstanschauung in den Arbeiten des Handwerks ebenso aufrichtig und vornehm äußerte wie in den Werken der hohen Kunst.

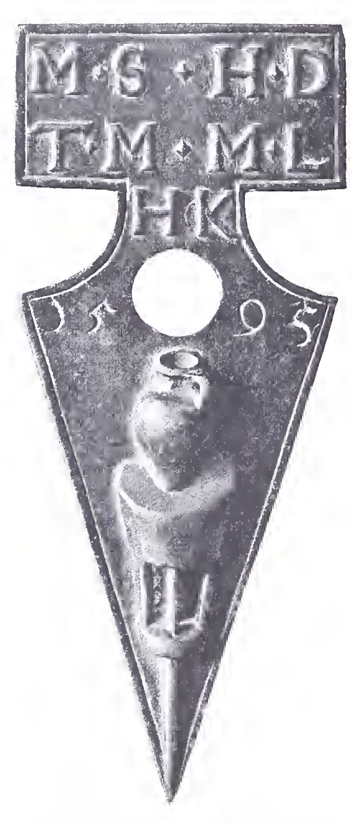


Abb. 145. Zunftzeichen aus Buchsholz. Höhe 0·30 Meter

DAS KUNSTGEWERBE AUF DER ERZHERZOG-CARL-AUSSTELLUNG IN WIEN VON AUGUST SCHESTAG-WIEN

DIE durch Seine Majestät den Kaiser am 24. April in den Räumen des Zubaues zum k. k. Österreichischen Museum eröffnete Erzherzog-Carl-Ausstellung sollte alles sammeln, was Bezug hat auf die Kämpfe, in denen der Erzherzog die Truppen geführt und Siege errungen, auf die Zeit, in der er die Armee reorganisiert, und auf die Jahre, in denen er zurückgezogen nur mehr seiner Familie lebte und nicht mehr aktiven Anteil nehmen konnte an den großen Ereignissen der Befreiung Deutschlands. Es war nicht die Absicht der Veranstalter dieser Ausstellung, die Kultur- und mit ihr die Kunstgeschichte dieser Zeit vorzuführen, weil dadurch die Ausstellung zu umfangreich geworden wäre und überdies sich notwendigerweise eine Wiederholung der Kongreßausstellung ergeben hätte, die im Jahre 1896 im k. k. Österreichischen Museum stattgefunden hatte. Es sollten nur Erzherzog Carl und die Ereignisse, bei denen er entweder selbst mitgewirkt oder auf die er Einfluß genommen hatte, in Betracht gezogen werden. Trotzdem brachte die Ausstellung eine große Anzahl kunstgewerblicher Objekte, die meist mit einer persönlichen Erinnerung im Zusammenhang stehen und die im folgenden näher besprochen werden sollen.

Die Ausstellung war in der Art angeordnet, daß der Hauptsaal die Erinnerungen an den Erzherzog Carl, die Schlacht bei Aspern und die der Schlacht vorangehenden Kämpfe im Jahre 1809 enthielt und im Umgange im Parterre die Feldzüge von 1792 bis 1800, der erste Koalitionskrieg, die Feldzüge des Jahres 1796 bis 1800 in Deutschland, die Feldzüge des zweiten Koalitionskrieges in Italien und die freiwilligen Aufgebote von 1797 und 1800 zur Darstellung gebracht wurden.

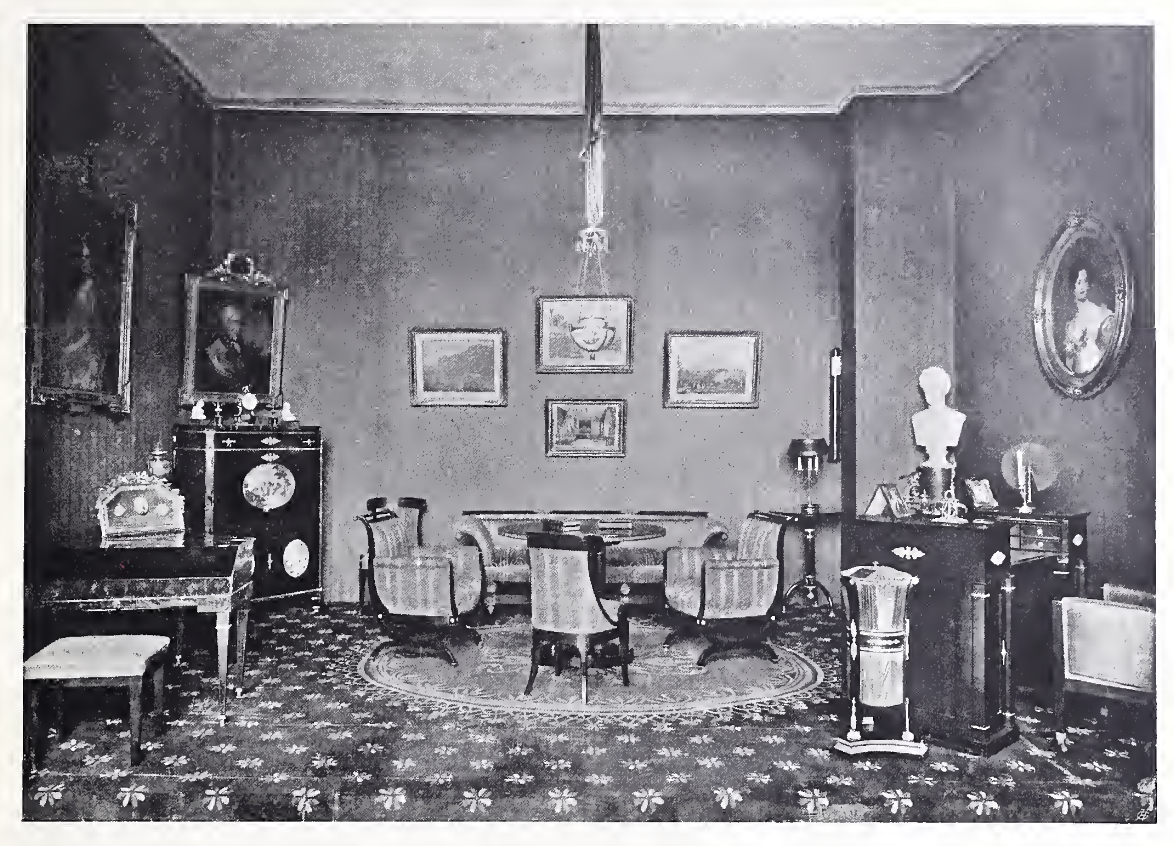
Daran schlossen sich zwei Interieurs: das Arbeitszimmer des Erzherzogs aus dem Reichskriegsministerium und ein Interieur mit Möbeln und zahlreichen andern Erinnerungen an Erzherzog Carl aus dem Besitz des Erzherzogs Friedrich und der Erzherzogin Isabella, ferner ein Raum mit den Bildnissen der hervorragendsten Mitkämpfer des Erzherzogs, Erzherzog Carl als Hochmeister des deutschen Ritterordens (1801 bis 1804), die Kämpfe des Jahres 1805, die Franzosenherrschaft in Innerösterreich, Kroatien und Dalmatien 1805 bis 1814, die Kämpfe des Jahres 1809 in Italien, Tirol, Innerösterreich, Ungarn und Polen; das Bürgermilitär, die Insurrektion und die Freiwilligenaufgebote, das Jahr 1809 in Tirol und Andreas Hofer; die Kämpfe in Deutschland, Ferdinand von Schill, Herzog Friedrich Wilhelm von Braunschweig und das Friedenszimmer aus dem



Ansicht des Hauptsaals mit dem Bilde „Erzherzog Carl in der Schlacht bei Aspern" von Peter Krafft

gräflich Esterházyschen Schlosse zu Totis, in dem Kaiser Franz am 16. Oktober 1809 den Schönbrunner Frieden unterzeichnet hat. Im ersten Stock waren die einzelnen Räume den Befreiungskriegen von 1813 und 1815, der Ausrüstung und Bewaffnung der k. k. Armee 1790 bis 1815, dem Kaiser Franz I. und seiner Familie, der Kaiserin Maria Louise, Napoleon, dem Herzog von Reichstadt und der Geschichte der Ausrüstung und Bewaffnung der k. k. Armee von 1815 bis 1848 gewidmet.

Im Hauptsaal an der Schmalwand, dem eintretenden Beschauer gegenüber, war das berühmte, von den Bürgern Wiens dem Militärinvalidenhaus gewidmete, von Peter Krafft im Jahre 1819 gemalte Bild „Erzherzog Carl in der Schlacht bei Aspern am 22. Mai 1809, umgeben von seinen Generalen", ausgestellt. Schlachtenbilder aus dem Jahre 1809 und Porträte hervorragender Feldherren schmückten die linke Längswand des Saales, während an der rechten Wand die Porträte des Erzherzogs, die kaiserliche Familie in Miniaturbildern von Isabey und das reizende Bild des Erzherzogs mit seinen Kindern von Johann Ender auf der Terrasse der Weilburg ausgestellt waren. Unter den Bildnissen des Erzherzogs sind besonders zu erwähnen: eines in ganzer Figur von Johann Baptist Seele aus dem Jahre 1800, ferner das Bild von Peter Krafft aus dem Jahre 1812, auf dem Erzherzog Carl dargestellt ist, wie er

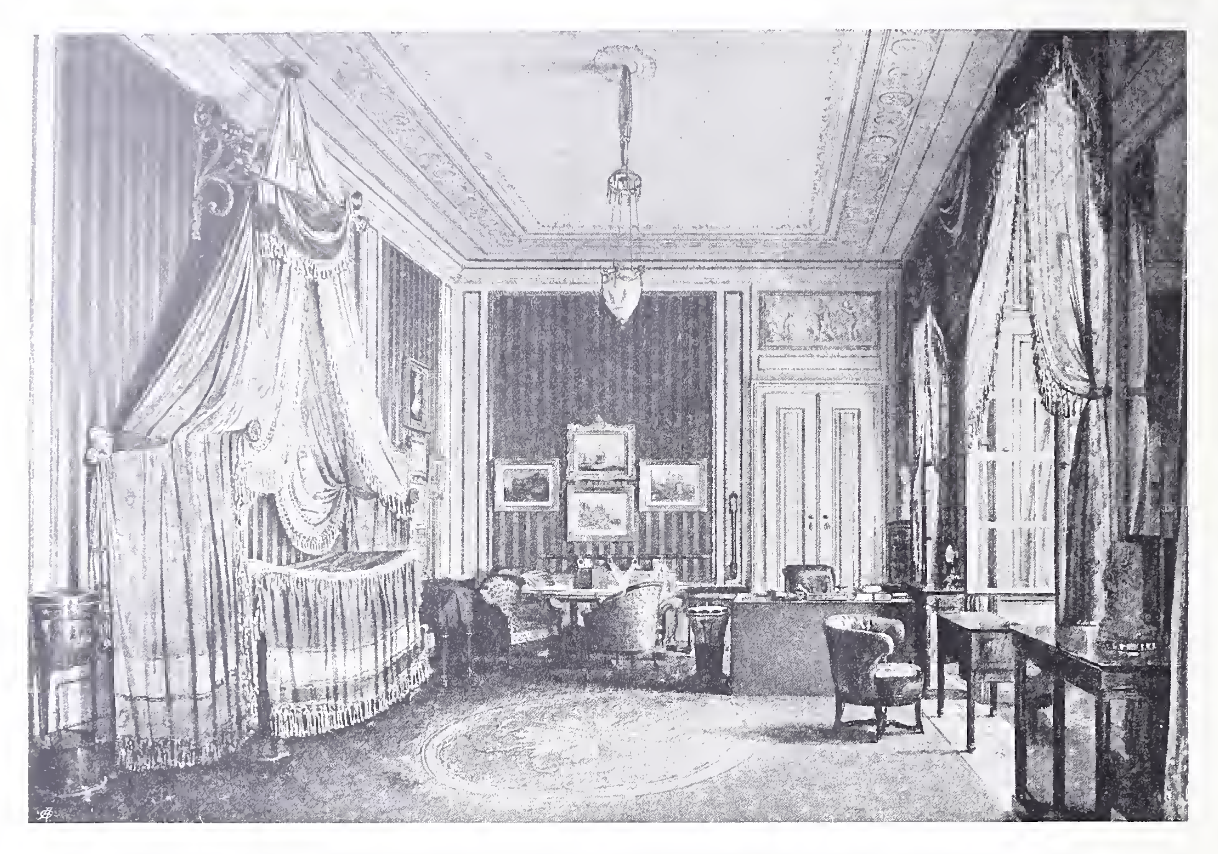


Interieur mit Erinnerungen an Erzherzog Carl (Erzherzogin Isabella)

eben die Fahne des Infanterieregiments Zach Nr. 3 ergreift, um die Truppen zum Siege zu führen, ein Porträt des Erzherzogs in reicher, mit goldtauschierten Ornamenten verzierter Rüstung mit hermelinbesetztem Purpurmantel, von Kupelwieser aus dem Jahre 1831, und ein Bildnis von Einsle, das den Erzherzog im Jahre vor seinem Tode (1846) darstellt.

In der Mitte des Saales war das Modell des im Jahre 1860 auf dem äußeren Burgplatz in Wien enthüllten Denkmals des Erzherzogs Carl in Bronze von Fernkorn aufgestellt, in der linken Ecke ein früherer Entwurf zu dem Denkmal. Der Erzherzog hält hier nicht die Fahne in der Hand, sondern er hat die Rechte auf das Schlachtfeld weisend in die Höhe gehoben, ähnlich wie auf dem großen Gemälde von Peter Krafft. Es sei hier auf einen sehr interessanten Entwurf zu einem Reiterstandbild des Erzherzogs Carl aufmerksam gemacht, der im Jahre 1801 von dem Franzosen A. Egidius Touchemolin in Aquarell ausgeführt wurde und den Erzherzog ebenfalls auf einem Pferd sprengend, jedoch in Rüstung mit mächtigem Helmbusch darstellt. Von den plastischen Bildnissen möge hier nur auf eine Büste des Erzherzogs in Imperatorentracht aus Carraramarmor von Giuseppe Pisani di Carrara (Wien 1801) hingewiesen sein, die ursprünglich im Arbeitszimmer des Erzherzogs im Reichskriegsministerium stand, auf Veranlassung Erzherzog Carls aber durch eine Büste des Kaisers Franz ersetzt wurde, ferner auf eine Gipsbüste aus der k. u. k. Familien-Fideikommißbibliothek, die den Erzherzog in

den letzten Lebensjahren darstellt, auf eine Statuette des Erzherzogs in ganzer Figur, in seinem Lehnstuhl sitzend, aus Alabaster von Adam Ramelmayr, eine Marmorbüste Erzherzog Carls von M. Fischer, gewidmet von dem bürgerlichen Artillerie-Bombardier-Schützenkorps im Jahre 1800, und eine Marmorbüste von Heinrich Dannecker aus der Albertina. Die Biskuitporträte der Wiener Porzellanfabrik sollen bei der Besprechung des Kunstgewerbes erwähnt werden.



Schlafzimmer des Erzherzogs Carl im Palais des Erzherzogs Friedrich. Aquarell von Franz Heinrich (Erzherzogin Isabella)

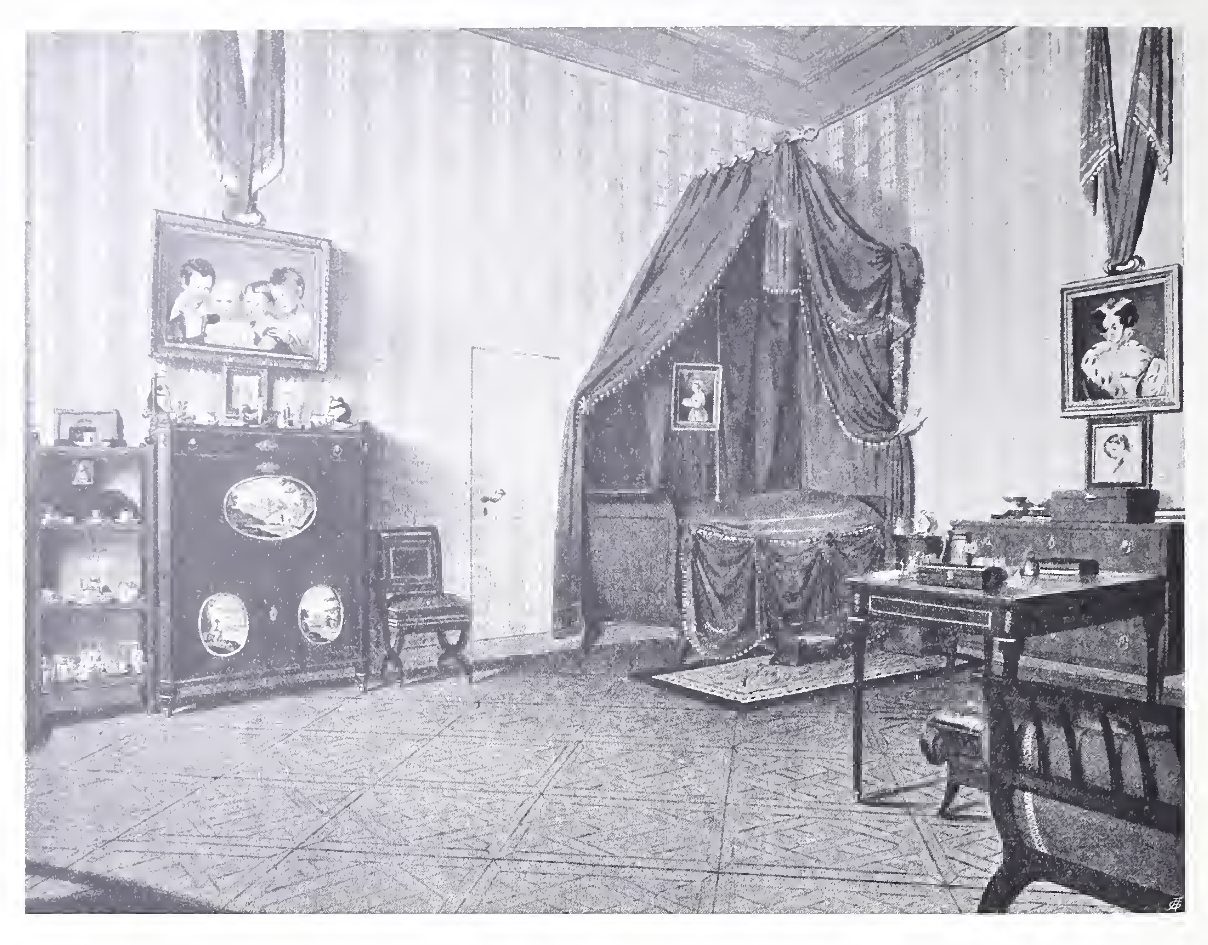
Unter den im Hauptsaal zur Ausstellung gebrachten persönlichen Erinnerungen an den Erzherzog Carl sind seine Uniformen, die Dosen, der Feldstecher, der im Felde von ihm benutzte Spiegel, ein von der Wiener Bürgergarde gewidmeter Ehrensäbel, ein Trinkbecher aus der Wiener Porzellanfabrik mit der Ansicht des Schloßbrunnens in Karlsbad und ein Offiziersstock aus Ebenholz mit Türkisen besonders zu erwähnen. In einzelnen Vitrinen fanden wir die Manuskripte des Erzherzogs zu den „Aphorismen", den „Religiösen Betrachtungen", die Vorrede zu den „Grundsätzen der Strategie" sowie alle von ihm im Druck erschienenen Werke, ferner das Originalmanuskript der Disposition Erzherzog Carls zum Angriff „auf den zwischen Groß-Aspern und Eßling übergesetzten und gegen Hirschstetten im Marsch begriffenen Teil der feindlichen Armee", vom 21. Mai 1809, von der Hand des Chefs des Generalstabs Generalmajors Maximilian Freiherrn von Wimpffen

und einen eigenhändigen Entwurf Erzherzog Carls zur Schlacht bei Wagram. Zwei Federzeichnungen und eine Tuschzeichnung des jugendlichen Erzherzogs, er war damals zwölf Jahre alt, zeigten uns Ansichten von Küstenlandschaften; eine Bleistiftzeichnung: „ein Chinese einem zweiten eine Prise anbietend“ ist vom Erzherzog im Jahre 1802 im Hause des Apothekers Spatzier in Jägerndorf nach einem Tapetenmuster verfertigt worden.



Arbeitsraum des Erzherzogs Carl im Gebäude des Hofkriegsrates (Reichskriegsministerium Am Hof)

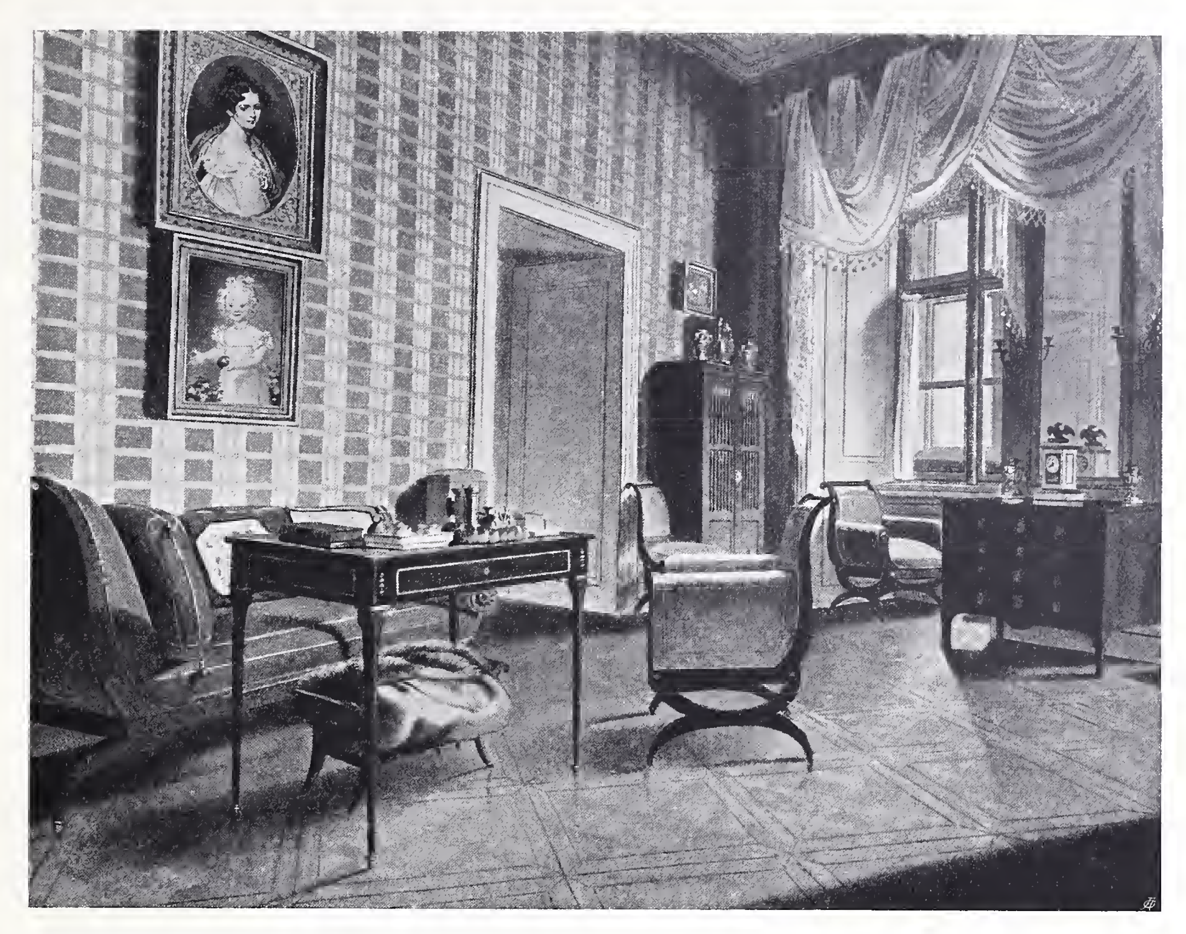
In andern Vitrinen waren Andenken an die Mitkämpfer des Erzherzogs in den Kämpfen des Jahres 1809 ausgestellt, doch würde es zu weit führen, auch nur andeutungsweise die wichtigsten Stücke zu besprechen, wir wollen ja vielmehr die dem Kunstgewerbe angehörigen Ausstellungsgegenstände kennen lernen. Unter diesen interessierte wohl am meisten ein Interieur, das, mit Möbeln und Erinnerungen an Erzherzog Carl ausgestattet, aus dem Besitz des Erzherzogs Friedrich und der Erzherzogin Isabella stammte und dessen Aufstellung und Ausstattung von der Erzherzogin selbst geleitet wurde. In diesem Raume befanden sich auch drei Aquarelle von Franz Heinrich, von denen das eine das Schlafzimmer des Erzherzogs, die beiden andern Wohnräume aus dem Palais des Erzherzogs in der Annagasse (dem jetzigen spanischen Botschaftsgebäude), das auch von seiner Schwiegermutter, der



Schlafzimmer aus dem Palais des Erzherzogs Carl in der Annagasse (jetzt spanische Botschaft), Aquarell von Franz Heinrich (Erzherzogin Isabella)

Herzogin Isabella von Nassau, bewohnt wurde, darstellen. Diese außerordentlich geschickt gemalten Bilder dienten als Muster für die Installation des Ausstellungsraums. Auf dem Bild des Schlafzimmers sieht man an der Wand vier Aquarelle, von denen drei — die Darstellung der Einnahme von Saida am 26. September 1840, die Eroberung von St. Jean d'Acre am 3. November 1840 und eine Szene aus dem Kampf von St. Jean d'Acre — hier ausgestellt waren. Aus diesem Schlafzimmer sind noch der Fußteppich und einige Fauteuils im Empirestil erhalten. Das Schlafzimmer selbst stammt aus den späteren Jahren des Erzherzogs, wie uns das mit reichen Vorhängen und großer Bettdecke geschmückte Bett des Erzherzogs sehen läßt.

Von den aus den Wohnräumen des Erzherzogs erhaltenen Möbeln waren in dem Interieur ausgestellt: das Spinett, auf dem der Erzherzog musiziert hat, ein Schreibtisch aus Mahagoni mit reichen Bronzebeschlägen, ein in den Verhältnissen sehr schöner Sekretär mit Sepiazeichnungen in ovalen Rähmchen, der auf dem einen der Heinrichschen Aquarelle abgebildet ist, ein Papierkorb aus Mahagoni mit reichen Bronzen, eine Stehlampe auf einem Tischchen, ein Barometer und ein Kerzenleuchter, der von Radetzky am 14. Mai 1814 aus einem Wohnraum Napoleons zu St. Cloud dem Kaiser



Wohnzimmer aus dem Palais des Erzherzogs Carl in der Annagasse (jetzt spanische Botschaft), Aquarell von Franz Heinrich (Erzherzogin Isabella)

Franz als Geschenk überbracht worden war. Außer den erwähnten Aquarellen schmückten die Wände: ein Porträt der Erzherzogin Henriette, der Gemahlin des Erzherzogs Carl, das wahrscheinlich von Thomas Lawrence begonnen und von Amerling vollendet wurde und die Erzherzogin in weißem Empirekleid mit einer Rose an der Brust darstellt, ferner das berühmte Porträt der Erzherzogin Maria Christine, Herzogin von Sachsen-Teschen, von Alexander Roslin, ein Ölporträt ihres Gemahls, des Herzogs von Sachsen-Teschen, in Marschallsuniform, von einem unbekannten Meister, sowie ein Bild der Mutter des Erzherzogs Carl, der Kaiserin Maria Ludovika, ebenfalls von unbekannter Hand.

Neben dem Spinett an der Wand hing ein kleines Bildchen, der Herzog von Sachsen-Teschen mit einem Hündchen spielend, auf dem Spinett standen drei Miniaturbildnisse des Erzherzogs Carl, das mittlere von Josef Kreutzinger, dem Schüler Fügers, die beiden andern unsigniert, auf dem Schreibtisch ein Miniaturbild des Kaisers Franz, das Kaiser Ferdinand stets auf seinem Schreibtisch stehen hatte, und ein Miniaturporträt der Gemahlin Erzherzog Carls in zartem hellvioletten Empirekleid, von Ludwig von Vieth. Außerdem befanden sich auf dem Schreibtisch ein Briefbeschwerer, ein Kruzifix, ein

Leuchter und eine goldgepreßte Ledermappe aus der Zeit des Erzherzogs Carl. Auf dem Tische lagen einige der Werke des Erzherzogs in schönen alten Einbänden, auf dem Spinett stand eine prunkvolle Empirevase aus vergoldeter Bronze, auf dem Sekretär waren zwei Biskuitfiguren sitzender Knaben, der eine lesend, der andre schreibend, und zwei kleine Henkelvasen mit Em-



Empirekommode, Mahagoni mit Bronzebeschlägen aus dem Besitz Erzherzog Carls, darauf eine Uhr von Ulrich Dangl in Baden und zwei Empirevasen aus Alabaster mit Bronzemontierung (Erzherzogin Isabella)

pirepalmetten, dazwischen eine französische Uhr aus derselben Zeit ausgestellt. In der Ecke des Zimmers stand eine Marmorbüste des Kaisers Franz, bezeichnet A. Dietrich 1824. Von der Decke hing eine in Bronze gefaßte Ampel aus Porzellan mit Malereien, die den Erzherzog verherrlichen, herab; er steht neben einem altarähnlichen Postament und wird von einem in die Posaune stoßenden Genius mit einem Lorbeerkranz bekrönt. Hinter ihm

eine Felswand mit der Inschrift: „Es lebe der Erretter Deutschlands.“ Auf der Gegenseite ein Schlachtenbild: „Die Bataille von Teiningen (22. August 1796)“ mit Erzherzog Carl als Feldherrn. Zwischen diesen Bildern sind Trophäen aus Waffen und Fahnen gemalt. In dem Raume vor diesem Interieur waren ein Sofa aus Mahagoni mit kannellierten Säulenfüßen und schönen Bronzebeschlägen sowie zwei Fauteuils ausgestellt, die, ehemals im Besitz des Erzherzogs, von ihm dem Direktor der Albertina Karl Sengel geschenkt



Klavier der Kaiserin Maria Louise von Josef Böhm in Wien (Ingenieur Fritz Willfort, Wien)

wurden und heute im Besitz von dessen Enkelin, der Gräfin Marie Rittberg in Wien sind, ferner ein Schrank aus dem Erbbesitz des Erzherzogs Carl mit zahlreichen Erinnerungen persönlicher Art, wie eine englische Spindeluhr des Erzherzogs Carl und eine von dem Erzherzog in seiner Jugend eigenhändig gedrechselte Beindose. Von großem Interesse war auch ein Heiligenbildchen, auf Pergament gemalt, auf dessen Rückseite Kaiserin Maria Theresia dem damals vier Jahre alten Enkel einen Spruch geschrieben hatte: „Wer auff Gott Vertrauet, dem wird nichts abgehen. Liebster wackerer Carl, wan er wird gros sein, ich schonn in graab ruhen werde, erinnere sich meiner in sein gebett, die alzeit verbleibe seine treueste gros Mutter Maria Theresia.“, ferner das Originalmanuskript der Autobiographie des Erzherzogs vom Jahre 1814, das mit den wehmütigen Worten beginnt: „Ich wurde mit einem empfindlichen Herzen gebohren.“



Sofa aus dem Besitz des Erzherzogs Carl (Gräfin Maria Rittberg, Wien)

Der Kasten enthielt dann noch ein Bandmaß für die Körperlänge der Kinder Erzherzog Carls, ein Fernrohr des Erzherzogs, dessen Feldapotheke sowie zwei von ihm verfaßte Werke: „Grundsätze der Strategie, erläutert durch die Darstellung des Feldzuges von 1796 in Deutschland (Wien, gedruckt bei Anton Strauß, 1814)“, und die „Geschichte des Feldzuges von 1799 in Deutschland und in der Schweiz (Wien, bei Anton Strauß, 1819)“, beide in alten Ledereinbänden. Die zahlreichen in diesem Schrank ausgestellten, äußerst wertvollen Miniaturen des Erzherzogs und seiner Familie sollen weiter unten im Zusammenhang mit den andern Miniaturbildnissen der Ausstellung erwähnt werden. In demselben Raume befand sich noch ein Schubladenkasten aus der Zeit des Erzherzogs Carl, aus Mahagoni mit reichen Bronzebeschlägen, mit einer Uhr von Ulrich Dangl in Baden und zwei Empirevasen aus Alabaster in Bronze montiert. Alle diese für die Ausstellung so wertvollen und erinnerungsreichen Reliquien hatten Erzherzog Friedrich und Erzherzogin Isabella zur Verfügung gestellt.

Neben diesem Raume war das Arbeitszimmer Erzherzog Carls aus dem Gebäude des Hofkriegsrats (des heutigen Kriegsministeriums Am Hof), das von ihm als Präsident des Hofkriegsrats und Generalissimus in den Jahren 1801 bis 1809 benutzt wurde, ausgestellt. Der Raum ist durch Lisenen aus gelben, mit Emblemen bemalten Seidentapeten in Felder geteilt, die auf blauem Grunde mit kameenartig gemalten Gruppen geschmückt sind. Diese Gruppen stellen in antikisierender Art Szenen aus der Geschichte und Allegorien auf die Heldentaten des Erzherzogs dar. In einer Nische steht eine Marmorbüste Kaiser Franz I., die 1803 von Erzherzog Carl dem Kaiser

errichtet wurde und die der Erzherzog an Stelle seiner eigenen oben erwähnten Büste von Giuseppe Pisani di Carrara setzen ließ. Die Supraporten sind durch ornamentale Greifen geschmückt, über denen Embleme von antiken Waffen die kriegerische Tätigkeit des Erzherzogs versinnbildlichen.

Noch ein drittes Interieur ist der Ausstellung eingefügt worden, es war das berühmte „Friedenszimmer" aus dem gräflich Esterházyschen Schlosse zu Totis, in dem Kaiser Franz I. am 16. Oktober 1809 den Schönbrunner Frieden unterzeichnet hat. Das Zimmer stammt aus der Rokokozeit, die Tür- und Fensterverkleidungen sind mit ornamentalen Schnitzereien versehen und in graublauer Farbe gestrichen. An der Wand in einer Nische steht die Marmorbüste Kaiser Franz'. Das alte Mobiliar des Zimmers, ebenfalls im Rokokostil, besteht aus einem weiß lakkierten Sofa, einem dreieckigen Tische, einer von Kaiser Franz benutzten Bank und aus einem geometrisch intarsierten Tischchen, auf dem der Friede unterzeichnet wurde und auf dem das Tintenzeug und die Feder, deren sich der Kaiser bediente, stehen.



Porzellanvase mit dem Bildnisse Erzherzog Carls von Claudius Herr, Wiener Porzellan aus dem Jahre 1836 (A. P. Abraham, Wien)

Unter den einzelnen Möbeln, die sich sonst in der Ausstellung noch fanden, hatten fast alle nur historischen, nicht kunstgeschichtlichen Wert, wie der Tisch aus dem Kloster Göß bei Leoben, auf dem General Bonaparte im April 1797 mit seinem Adjutanten, dem Verwalter der Herrschaft Göß von Reichenberg, und einer vierten nicht mehr eruierbaren Person Whist gespielt haben, oder der Tisch, auf dem Napoleon bei Wagram

gegessen und seine Pläne entworfen haben soll. Ein Klavier aber, das vor nicht zu langer Zeit aus Parma nach Wien gebracht wurde, ist sowohl historisch als auch kunsthistorisch von besonderem Werte, es ist ein Konzertflügel aus dem Besitz der Kaiserin Maria Louise, der von dem Wiener Klaviermacher Joseph Böhm verfertigt worden ist*. Das Instrument ist mit starken Fournieren aus Blumenesche von ausgesucht schönem Flader belegt, am unteren Rande läuft ein Streifen aus Ebenholz, die Füße stecken in Bronzeschuhen und tragen oben holzgeschnitzte vergoldete Adler, auf deren ausgebreiteten Schwingen der Kasten des Klaviers ruht. Die fünf Pedale werden von einem ebenfalls geschnitzten und vergoldeten Greifen gehalten. Die Bronzen aus der Empirezeit sind außerordentlich schön: am Deckel eine Frauengestalt in antikem Gewand vor einem Opfergefäß, dem ein Schmetterling entschwebt. Die Porzellanplatte mit der Inschrift „Josephe Böhm à Vienne" trägt einen französischen Bronzeadler. Die Weinlaubgirlande aber, die den umlaufenden Ebenholzstreifen schmückt, ist eine gepreßte Arbeit aus der Mitte des XIX. Jahrhunderts von geringer Qualität und ist wahrscheinlich gelegentlich eines Umbaues der Mechanik des Klaviers hinzugefügt worden. Das Instrument ist von schöner Form und wohl würdig, von einer Kaiserin gespielt zu werden.

Der Wiener Klaviermacher Josef Böhm wird im Jahre 1813 zum erstenmal genannt, „zu Mariahilf an der Hauptstraße, zum Fruchtbaum Nr. 77", im Jahre 1823 scheint sich sein Geschäft so vergrößert zu haben, daß er sich „auf der Laimgrube an der Wien, ob dem Theater zum Hirschen Nr. 30 im ersten Stock einmieten kann", im Jahre 1831 hat er bereits sein eigenes Haus auf der neuen Wieden, Lumpertgasse (heute Kettenbrückengasse) an der Wien. Das Klavier entstand jedenfalls zu einer Zeit, als Maria Louise bereits in Parma war und wurde ihr dorthin geliefert. Sämtliche Biographien der Kaiserin Maria Louise heben übereinstimmend ihre große Vorliebe und Begabung für die Musik hervor. Als im Kriegsjahr 1809 sich die kaiserliche Familie in Erlau und Budapest aufhielt, ersetzte die Erzherzogin ihren jüngeren Geschwistern den Klavierlehrer und begleitete zum Gesang und zur Harfe, wenn musikalische Abende in Pest stattfanden. Nur beklagt sie sich in ihren Briefen häufig über die schlechte Qualität der Instrumente. Auch als Kaiserin blieb sie der Musik treu und war freudig überrascht, als sie bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Napoleon in Compiègne in ihren Gemächern ein Fortepiano fand, das Napoleon eigens für sie hatte kommen lassen. Aber auch dieses Instrument scheint die Güte eines Wiener Klaviers nicht gehabt zu haben, denn in einem Briefe vom Mai 1810 an ihren Vater bittet sie ihn, ihr ein gutes Klavier aus Wien zu schicken, „denn die französischen sind erschrecklich hart". Am Hofe zu Parma waren regelmäßig musikalische Abende eingeführt, an denen sich Maria Louise auch selbst beteiligte, wie aus der Korrespondenz mit Gräfin Colloredo zu entnehmen ist. Das hier beschriebene Klavier überließ Maria Louise schon zu ihren

* Die Daten hat der Besitzer Herr Ingenieur Fritz Willfort zur Verfügung gestellt.



Umhängtuch, Seidenmousseline mit Stickerei (Erzherzogin Marie)

Lebzeiten einer ihrer Kammerzofen (Mme. Pussy?), von der es auf die Tochter der letzteren überging. Erst im Jahre 1905, als diese von Parma nach Südamerika übersiedelte, gelangte dieses Klavier sowie eine Anzahl anderer, auf Kaiserin Maria Luise Bezug habender Gegenstände zum Verkauf. Ein bekannter Wiener Sammler erwarb das Instrument in Parma und ließ es nach Wien bringen, wo es bald an den heutigen Besitzer überging. Auch eine Gitarre der Kaiserin Maria Louise, die der königliche Lautenmacher Georg Stauffer in Wien anläßlich der Vermählung der Kaiserin als Geschenk dargebracht hatte, ist eine kostbare Arbeit mit Intarsien und aufgelegten geschnitzten Ornamenten aus der Empirezeit. — Hervorragende Leistungen der französischen Holzschnitzerei waren auf der Ausstellung: der Krönungswagen Napoleons, benutzt bei der Krönung in Mailand 1805, mit reichem vergoldeten Rankenwerk, der mit „Jacquin à Paris“ bezeichnet ist. Von bewunderungswürdiger Feinheit sind an diesem Wagen die französischen Bronzen, während die anläßlich des Einzugs weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth 1854 verfertigten Kaiserwappen und Kronen aus Goldbronze den starken Rückgang der Bronzetechnik um die Mitte des XIX. Jahrhunderts zeigten. Eine zweite Arbeit ähnlicher Art war der Kinderwagen des Herzogs von Reichstadt, den die Stadt Paris dem Prinzen zum Geschenk gemacht hatte und der sich heute in kaiserlichem Besitz befindet.

Da in den Kriegsjahren alle Gegenstände aus edlem Metall, ob sie nun von Kunstwert waren oder nicht, eingeschmolzen wurden, um die ungeheuren Kriegskosten aufbringen zu können, wies auch die Erzherzog-Carl-Ausstellung nur eine geringe Zahl von Edelmetallarbeiten auf. Eine



Kännchen aus einem Altwiener Porzellanservice mit den Porträten der Kinder Kaiser Franz I. (Gottfried Eißler, Wien)

interessante Sammlung, die das Heeresmuseum in Wien zu besitzen so glücklich ist, hat sich erhalten; es sind dies vorzüglich Zunftabzeichen und andere Silbergeräte, die, größtenteils aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert stammend, im ersten Koalitionskrieg gegen Frankreich, insbesondere im Jahre 1793 dem Kaiser Franz als freiwillige Kriegssteuer dargebracht wurden. Da diese Objekte ständig im Heeresmuseum zu sehen sind, können hier wenige Worte genügen. Vor allem ragte der Prunkpokal, der von der Stadt Olmütz dem Kaiser dargebracht wurde, hervor; es ist ein herrlicher Renaissancebecher, gebuckelt und mit getriebenen Ornamenten und plastischen Sphinxen geschmückt und trägt auf dem Deckel die Figur eines Engels mit einem Palmzweig. Es ist eine Arbeit des Nürnberger Goldschmieds Hans Keller. Auch ist es nicht ohne Interesse zu erfahren, daß zwei Wiener Innungen, die Fleischhauer und die Lebzelter, Augsburger Silberarbeiten spendeten. Die erste eine Arbeit des XVII. Jahrhunderts, einen silbernen vergoldeten Ochsen mit abnehmbarem Kopfe, innen hohl, in dem sich, wie eine Inschrift besagt, 1200 Stück kaiserliche Dukaten als eine „freywillige Beysteuer zum zweiten Feldzuge wider die rebellischen Franzosen“ befanden, die zweite einen silbernen Zunftbecher, aus dessen mit getriebenen Blumenornamenten geschmücktem Fuße silberne Ranken und Blumen hervorsprießen, auf denen eine Muschel mit einer Rundfigur der Fortuna ruht, ebenfalls eine Arbeit des XVII. Jahrhunderts.

Eine Wiener Arbeit des Goldschmieds Peter Pachmayr war der silberne Zunftbecher der bürgerlichen Zinngießer vom Jahre 1667. Er ist schwach vergoldet und mit getriebenen und punzierten Blumen geschmückt und trägt auf dem Deckel einen römischen Krieger. Ebenso ist ein silberner, vergoldeter Zuckerhut, worin die Triester und Fiumaner Handelskompagnie dem Kaiser Franz ihre freiwillige Kriegssteuer von 500 Sovereigns (6666 Gulden 40 Kreuzer) überreichen ließ, eine Wiener Arbeit und wie eine Inschrift sagt: Verfertiget von Ignaz Wirth, k. k. Hof Silberarbeiter (1783).

Die Untertanen der Herrschaft Grafenegg in Niederösterreich haben eine silberne Traube mit Weinblättern, die Gewerke der Stadt Leutschau eine silberne Schale mit einer Erzstufe und der silbernen Figur eines Berg-



Schabracke aus Goldstoff mit Goldstickerei, verwendet bei der Krönung Kaiser Franz I. zum römisch-deutschen Kaiser, 1792 (Oberststallmeisteramt)

knappen, die Schmiedezunft der Stadt Schemnitz ein silbernes vergoldetes Hufeisen, das in seinem Innern einen Geldbetrag enthalten haben dürfte, gespendet.

Ein sehr schön gearbeiteter Meßkelch nebst Patene von Silber im Stil Louis XVI dürfte wohl eine Budapester Arbeit und von einem ungarischen Frauenkloster geschenkt sein. Budapester Arbeiten, signiert „Jos. Saszer, bürg. Galantri-Arbeit. in Ofen 1793“ waren ferner zwei hohle, beweglich eingerichtete Hände aus Silber, die eine Dose gehalten haben, auf der in einer Inschrift die königlich ungarische Waldbürgerschaft des Zipser Komitats als Spender bezeichnet ist. Ungarischer Provenienz war auch eine kleine Truhe aus Silber als Kriegsbeitrag der Innungen der bürgerlichen Maurer und Zimmerer der königlichen Freistadt Gran und eine verhältnismäßig primitive Arbeit, ein am Eisenhammer stehender Schmied, der in der beweglichen Rechten den Hammer schwingt, als Kriegssteuer der Nagelschmiede des Gömörer Komitates.

Aus derselben Zeit stammt ein Ehrenpokal aus dem Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien. Er ist aus Silber, mit getriebenen aufgelegten Ornamenten und zwei Medaillons verziert und mit einer Widmung versehen: „Zum ewigen Andenken der besonderen Liebe aller Innungen der

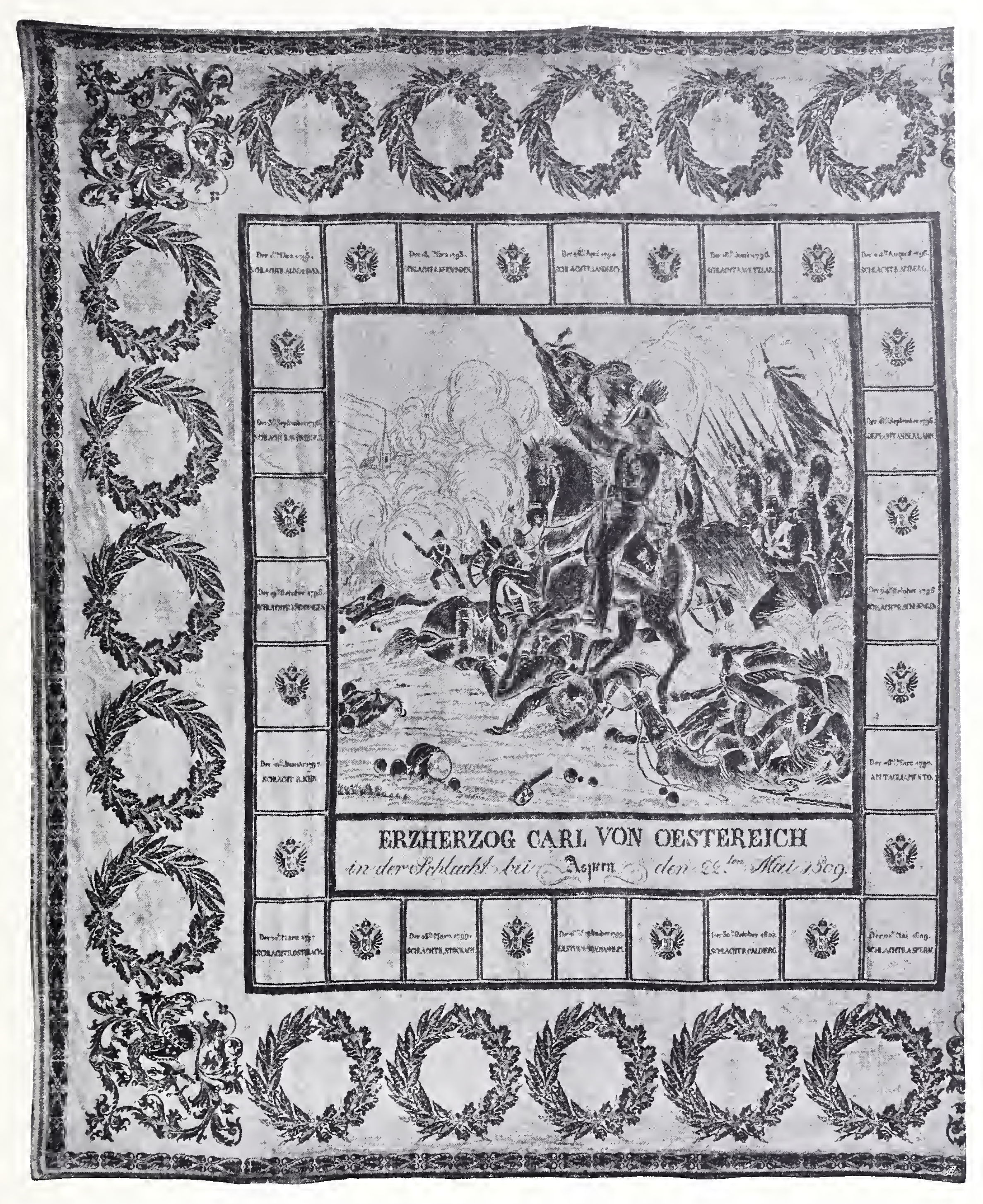
bürgerlichen Meister und Gesellen in Wien für ihn und ihr Vaterland und zum Beweise seiner Gegenliebe und Erkenntlichkeit widmet Franz der Zweite diesen Becher allen seinen lieben Bürgern 1793." Auf der inneren Seite des Fußes ist die Inschrift eingraviert: „Verfertigt von Ignaz Würth, k. k. Hofsilberarbeiter" und „Feyerlich übergeben den 7. April 1793".

Zwei ebenfalls den Bürgern Wiens gewidmete Becher, die jetzt im Historischen Museum der Stadt Wien aufbewahrt werden und von Ignaz Würth verfertigt sind, sind Geschenke des Grafen Franz von Saurau (von dem ein herrliches Porträt von Heinrich Füger, das dem Museum Johanneum in Graz gehört, ausgestellt war) und von dem Prinzen Ferdinand von Württemberg an die Wiener Bürger aus dem Jahre 1797. Die Becher sind aus vergoldetem Silber, kelchförmig, mit Ornamenten in Relief und aufgelegten naturalistischen Zweigen aus Silber geschmückt; der eine trägt in Medaillons das Wappen des Grafen von Saurau und sein Monogramm, der andere das Bildnis und das Wappen des Prinzen von Württemberg.

Unter den Erinnerungen an die Kaiserin Maria Louise fanden wir ein silbernes Reisenecessaire, bestehend aus einer Toilette und aus einem Frühstückservice, eine Wiener Arbeit aus den Jahren 1826 und 1827, das Madame L. de Pury in Neufchâtel eingeschickt hatte, ferner ein Eßbesteck aus Vermeil mit dem ziselierten Wappen Napoleons, aus der Werkstatt des Biennais, ein Geschenk Napoleons an Maria Louise (Besitzer Herr Rittmeister Ernst Pick in Wien) und ein Reise-Eßbesteck der Kaiserin Maria Louise, von verschiedenen Pariser Goldschmieden verfertigt, in rotem Saffianlederfutteral (Besitzerin Frau A. Wawre, Neufchâtel).

In den letzten Tagen der Ausstellung wurde noch in dieselbe ein sehr interessantes Stück aufgenommen. Es war ein silberner Teekessel Kaiser Napoleons in der Form einer Vase mit Deckel und einer Schale darauf, aus der eine um die Vase sich windende Bronzeschlange trinkt. Das Postament ist viereckig, in Marmorimitation bemalt und trägt als Schmuck vier Löwenköpfe und reiche Empireornamente aus gepreßtem Silber. An diesen Teekocher knüpft sich folgende Legende: Ein Bauer hatte ihn aus dem Hauptquartier Napoleons in Kaiser-Ebersdorf entwendet und wurde vom Beichtvater, dem er seine Tat gestand, aufgefordert, das Objekt dem Eigentümer zurückzustellen, was aber nicht mehr möglich war. Eines Morgens stand der Teekessel im Flur des Pfarrhofes. Aus dem Besitz des Pfarrers gelangte das Stück in den Besitz des Pfarrers von Aspern, der Kurat in Kaiser-Ebersdorf gewesen war, und von diesem erwarb es Herr Friedrich Löblich in Wien, der heutige Besitzer.

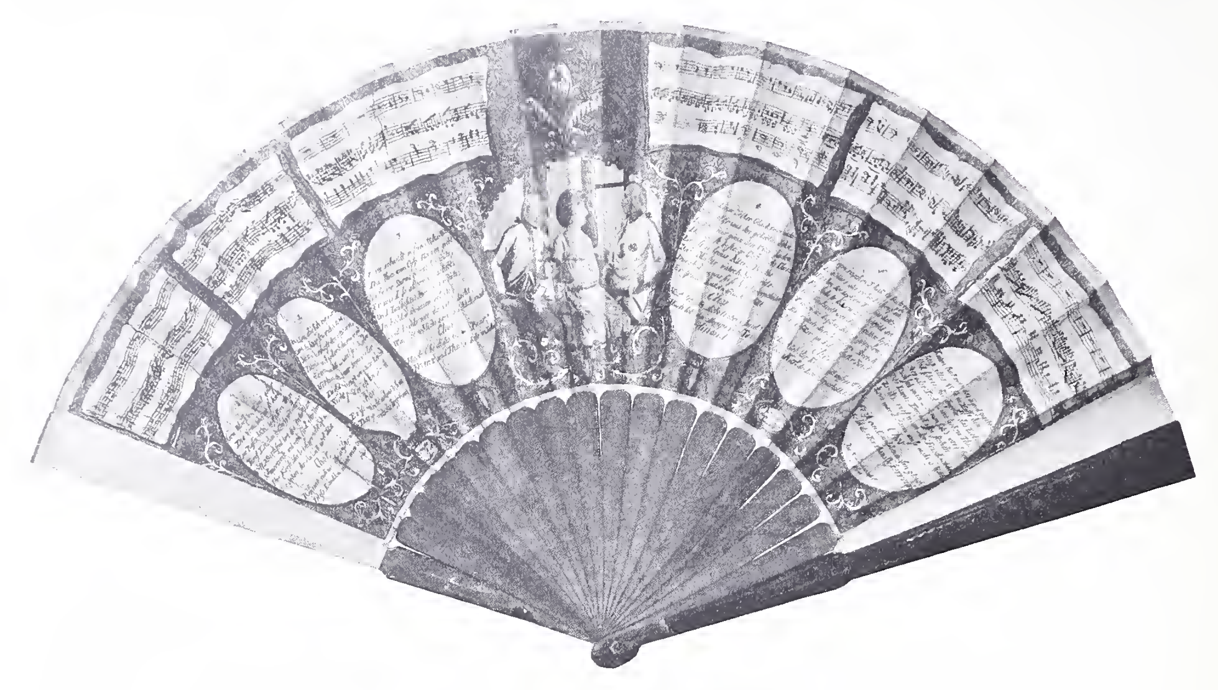
Hier mögen noch zwei Arbeiten in Silberfiligran der Eigentümlichkeit der Technik wegen Erwähnung finden. Es sind dies die Porträtbüste des Kaisers Franz und eine Statuette Napoleons in ganzer Figur. Sie sind von Samuel Libay in der Bergstadt Bistritz in den vierziger Jahren verfertigt und geben besonders dadurch, daß das Silberfiligran reiche Ornamente aufweist, einen ziemlich unkünstlerischen Eindruck.



Kaffeetuch, rot-weiß, mit der eingewebten Darstellung Erzherzog Carls in der Schlacht bei Aspern (Anton Walter, Schönpriesen)

Auf dem Gebiet der Keramik ist es die Wiener Porzellanfabrik, die um die Wende des Jahrhunderts unter Sorgenthals Leitung neu emporblühte und durch zahlreiche Arbeiten auf der Ausstellung vertreten war. — Vor allem waren es die Biskuitporträte des Erzherzogs Carl, die unsere

Aufmerksamkeit erregten. Eine Büste des Erzherzogs in antiker Rüstung war einmal in weißem Biskuit, einmal in Bronzenachahmung ausgestellt, ferner sahen wir den Erzherzog als Großmeister des deutschen Ritterordens mit dem Großkreuz des Ordens, auf kobaltblauem, mit Goldornamenten verziertem Sockel aus den Jahren 1801 bis 1805. Aus dem Jahre 1860 stammt die große Biskuitfigur des Erzherzogs in Feldmarschallsuniform mit dem Bande des Großkreuzes des Maria-Theresien-Ordens. Die Rechte legt er auf den Schlachtplan von Aspern. Endlich war die ganz kleine Biskuitbüste des Erzherzogs aus der Serie der berühmten Männer als Arbeit der Wiener Porzellanfabrik vorhanden.



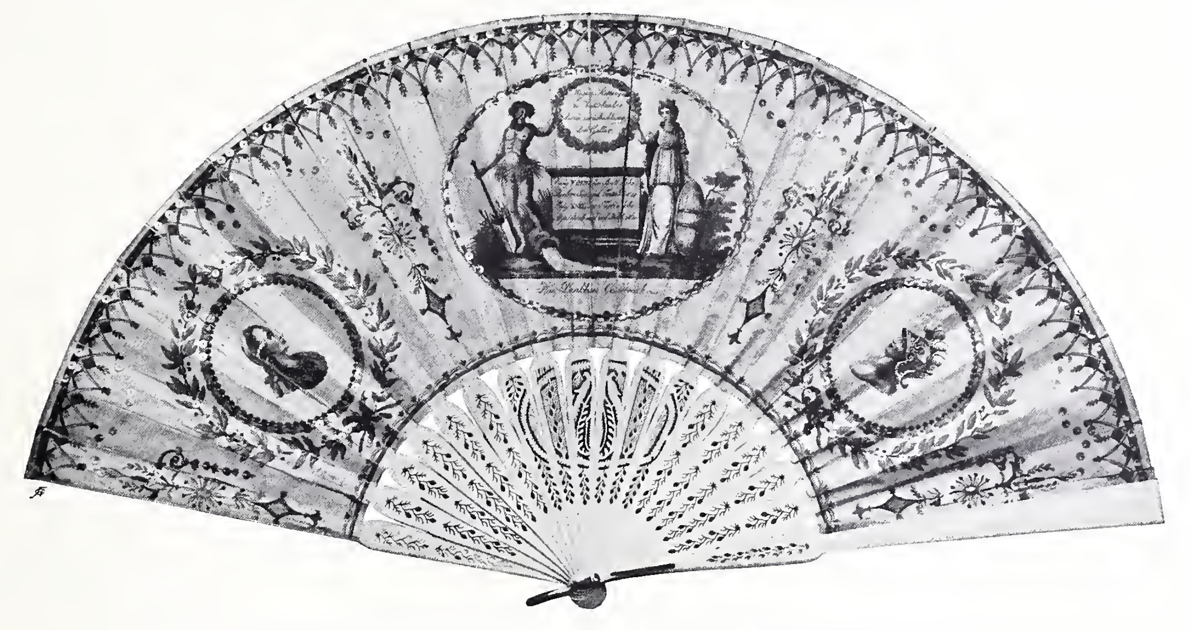
Fächer, Holzgestell mit koloriertem Kupferstich auf Papier (Sammlung Figdor, Wien)

Eine besondere Seltenheit war die Serie der Biskuitbüsten von Mitgliedern des Allerhöchsten Kaiserhauses aus dem Besitz Seiner k. und k. Apostolischen Majestät, in den Jahren zwischen 1819 und 1834 geschaffen und zum großen Teil von Elias Hütter modelliert, und eine Statuette des Kaisers Franz in ganzer Figur, stehend, aus dem Jahre 1834.

Auch eine allegorische Biskuitgruppe, die auf Erzherzog Carl Bezug hat, wurde in der Wiener Porzellanfabrik geschaffen. Es ist das Modell zu einem Denkmal auf die Vertreibung der Franzosen über den Rhein durch Erzherzog Carls Sieg im Jahre 1796. Die Gestalt der Germania bekränzt den Denkstein, der eine lateinische Inschrift auf die erwähnte Kriegstat trägt. Vor dem Denkstein ruht die allegorische Figur des Rheins. Die Gruppe entspricht in der Idee der Darstellung auf einem Kupferstich von D. Weiss, der vom Historischen Museum der Stadt Wien ausgestellt war, und befindet sich im Besitz des Österreichischen Museums. — Aus der Wiener Porzellanfabrik stammte auch eine Vase mit Doppelhenkel, die hellblau und mit Goldrändern

und Goldornamenten verziert ist. Sie wurde im Jahre 1836 verfertigt und zeigt in vorzüglicher Ausführung das Brustbild des Erzherzogs Carl, gemalt von Claudius Herr. Auf einer Schale fanden wir ebenfalls das Bildnis des Erzherzogs, aber in Sepiamalerei nach einem Stich von Josef Kreutzinger.

Von den Erzeugnissen der Manufaktur seien noch erwähnt: zwei Kännchen und eine Schale samt Tasse mit den Porträts der Kinder Kaiser Franz I., eine Schale aus dem Jahre 1834 mit dem Porträt des Kaisers Franz in Zivil, eine Schale aus dem Jahre 1808 mit dem Bild der Kaiserin Maria Ludovika nach dem Gemälde von Guérard, das D. Weiss 1808 auch gestochen hat, eine Schale mit dem Bild des Herzogs von Reichstadt, eine aus dem Jahre 1834



Fächer, Elfenbeingestell mit koloriertem und besticktem Kupferdruck auf weißer Seide (Sammlung Kautsch, Steyr)

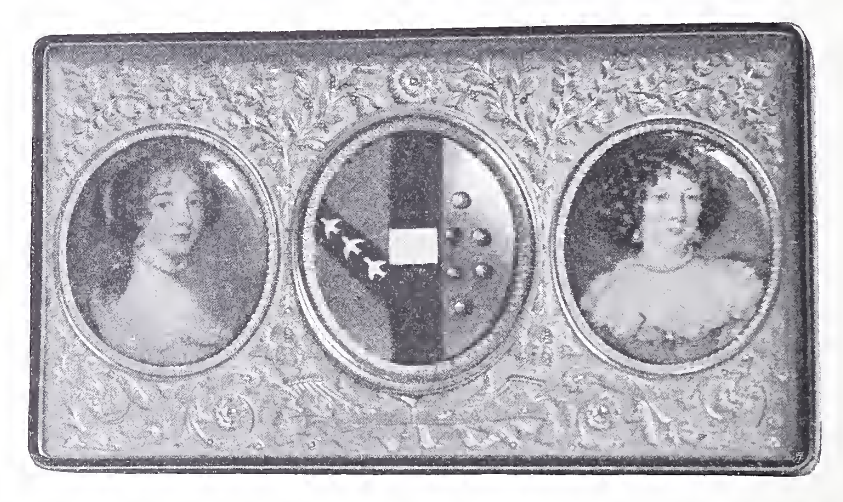
mit der Darstellung des Sommersitzes Kaiser Franz I., Schloß Weinzierl, eine Vase mit Architekturbildern des inneren Burghofs, ferner eine Porzellangruppe: ein Grenadier mit seinem Knaben und ein Figürchen, ein als Husar uniformierter Putto. Aus den letzten Jahren der Fabrik war eine äußerst interessante Serie von 119 bemalten Porzellanfiguren, die die Typen der österreichischen Armee von 1600 bis 1863 in ihren mannigfachen Uniformen an Einzelfiguren vorführen, ausgestellt. Sie ist Eigentum Seiner k. und k. Apostolischen Majestät.

Außerordentlich zahlreich waren die Miniaturen, die uns hervorragende Persönlichkeiten dieser Zeit im Bild darstellten. Die meisten der hervorragendsten Miniaturmaler aus der Wende des XIX. Jahrhunderts waren hier vertreten. Vor allem Isabey, von dem einige der besten Arbeiten ausgestellt waren, die er bei seinem Aufenthalt in Wien gemalt hat. Insbesondere zwei Tabletten mit je acht Miniaturbildnissen von Mitgliedern des Kaiserhauses aus dem Besitz Seiner k. und k. Apostolischen Majestät waren

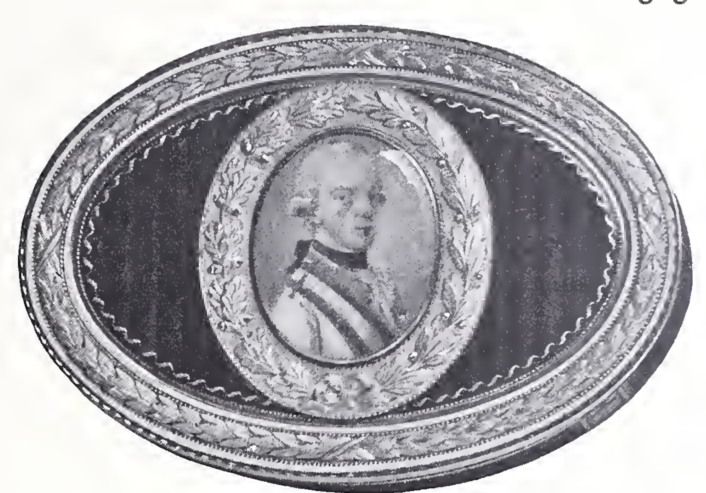


Goldemaildose mit der Darstellung des Erzherzogs Carl in der „Bataille de Souabe“ (Ostrach 1799) (Rosine Gräfin Trauttmansdorff-Cavriani-Gleichenberg)

von allergrößtem Interesse. Durchwegs in Aquarell auf Karton gemalt und signiert, sind die meisten in Wien, einige in Baden, Laxenburg und Prag, das Bild des Erzherzogs Ferdinand, Großherzogs von Toskana, in Würzburg im Jahre 1812 entstanden und stellen folgende Mitglieder des Kaiserhauses dar: Auf der ersten Tablette: Erzherzog Carl; Kaiserin Maria Ludovica, dritte Gemahlin Kaiser Franz I.; Kaiser Franz I.; Erzherzog Johann; Ezherzog Rudolf, später Kardinal und Erzbischof von Olmütz; Erzherzog Josef, Palatinus; Erzherzog Rainer, Vizekönig von Italien; Erzherzog Ludwig; auf der zweiten Tablette: Kaiser Ferdinand; Erzherzogin Leopoldine, Kaiserin von Brasilien; Erzherzogin Karoline, Herzogin von Sachsen; Erzherzog Anton, Hoch- und Deutschmeister; Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen; Erzherzogin Maria Anna, Tochter Franz I.; Erzherzogin Maria Klementine, Prinzessin von Salerno, und Erzherzog Ferdinand, Großherzog von Toskana. In dem Raum, der dem Andenken des Herzogs von Reichstadt gewidmet ist, fanden wir ein von Isabey signiertes Miniaturbildnis des Herzogs, der als 13 Tage altes Kind, nur mit einem Hemdchen bekleidet, liegend, von Wolken umgeben, dargestellt ist. Auf Papier gemalt war auch ein Bildnis des Feldmarschalleutnants Moriz Fürsten zu Liechtenstein, in der Uniform als Oberstinhaber des Kürassierregiments Nr. 6, doch ohne Signatur. Von den Miniaturen Isabeys, die auf Elfenbein gemalt und meistens in kleinerem Format gehalten sind, war nur ein Bildnis Ludwig XVIII. vorhanden. Auf einer Dose aus dem Besitz des Musée de l’Armée in Paris war das Bildnis des bei Aspern gefallenen französischen Marschalls Lannes auf Elfenbein gemalt und signiert, von großer Feinheit.



Dose mit Ornamenten und Ranken in Goldrelief mit zwei Miniaturporträts, in der Mitte das österreichisch-toskanische Wappen (Frau Hugo Finály, Paris)



Dose aus Goldemail mit der Miniatur des Kaisers Franz
(Heinrich Fürst Reuß, Greiz)

Eines der hervorragendsten Werke der Miniaturmalerei dieser Zeit hatte Graf Leo Piniński der Ausstellung überlassen, es ist eine reizende sitzende Dame mit einem Knaben, der sich an sie anschmiegt, dargestellt, auf Elfenbein gemalt und signiert J. L. David; es ist die Schwägerin des Künstlers Madame Seriziat, geborene Pecoul, mit ihrem Sohne, nach dem grossen Bilde Davids im Louvre.

Von dem bedeutendsten österreichischen Miniaturmaler dieser Zeit, Heinrich Füger, waren drei Porträte des Erzherzogs Carl ausgestellt, das eine in Generalsuniform mit dem goldenen Vlies (signiert H. Füger, 1795), das andere in Generals-Kampagneuniform ohne Orden, signiert Füger pxt., und das dritte in der Oberstenuniform seines Infanterieregiments, ohne Signatur.



Einband mit bedrucktem und handkoloriertem Atlas überzogen. Aus dem Besitze der Kaiserin Maria Louise
(Frau P. de Pury, Neufchâtel)

Aus der Schule Fügers waren ein Miniaturbildnis Herzogs Albert von Sachsen-Teschen in österreichischer Feldmarschallsuniform mit Küraß und dem Großkreuz des Stephans-Ordens aus der königlichen Gemäldegalerie in Dresden, ferner der Herzog in sächsischer Uniform mit rotem Rocke, den Marschallstab in der Hand, und zwei Bilder der Erzherzogin Christine, seiner Gemahlin, aus demselben Besitz ausgestellt. Die berühmte Bildnisminiatur der Mutter des Erzherzogs, der Maria Ludovika, Gemahlin Leopold II., von Füger, hatte die Enkelin der Dargestellten, Erzherzogin Marie Rainer, der Ausstellung überlassen.

Es sollen hier auch einige Ölbilder Fügers, die ausgestellt waren und mit den Ereignissen der Zeit in engem Zusammenhang stehen

erwähnt werden. Das wichtigste war eine Apotheose auf Erzherzog Carl als Retter Germaniens. Erzherzog Carl in eiserner Rüstung, geschmückt mit dem Band des Großkreuzes des Maria-Theresien-Ordens, wird bekränzt von Rudolf von Habsburg, während ein zur Seite stehender Barde in die Leier greift. Im Vordergrund liegt ein besiegter Krieger mit zerbrochener Fahne, im Hintergrund ein feindlicher Heerführer. Das Bild befindet sich im Besitz des Erzherzogs Friedrich. Auf den Frieden von 1814 bezieht sich die große Allegorie aus den kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Die Büste Kaiser Franz I. wird von Genien geschirmt, auf der einen Seite sehen wir das dankbare Volk, auf der andern eine die Kirche symbolisierende Frauengestalt. Schließlich sei hier noch das im Jahre 1797 gemalte lebensgroße Bildnis des Grafen Franz Saurau aus dem Landesmuseum Joanneum in Graz erwähnt. Graf Saurau hatte als Regierungspräsident binnen acht Tagen über 37.000 Mann zur Verteidigung Wiens aufgebracht und sich um die Organisierung der Landwehr Innerösterreichs besondere Verdienste erworben.



Schuber mit bedrucktem und handkoloriertem Atlas überzogen. Aus dem Besitz der Kaiserin Maria Louise (Frau P. de Pury, Neufchâtel)

Signierte Miniaturbildnisse des Erzherzogs fanden wir in der Ausstellung von Vieth, Günther 1793, Reichel 1799, Walde 1799 und P. Mayr, Augsburg 1800, ferner ein signiertes Miniaturporträt des Erzherzogs als Hoch- und Deutschmeister in Ordenstracht von Hummel.

Die Ausstellung enthielt ferner sieben Miniaturbildnisse des Erzherzogs als Inhaber des Infanterieregiments Nr. 3 und eines als Inhaber des Infanterieregiments Nr. 4 aus den Jahren 1801 bis 1804, das in einen mit Perlen besetzten Rahmen gefaßt ist und aus dem Besitz Ihrer k. u. k. Hoheit der Erzherzogin Maria Josefa stammt, und eine Brasselettminiatur in Brillanten mit dem Bildnis des Erzherzogs Carl nach Einsle, die von der Erzherzogin Marie Rainer getragen wird.

Die Familie des Erzherzogs wurde von Daffinger wiederholt gemalt. Von ihm rührt ein reizendes Aquarell mit den Kindern des Erzherzogs, auf

dem die Erzherzogin Marie Rainer noch als ganz kleines Mädchen in einem Spitzenkleidchen dargestellt ist (Wilhelm war damals noch nicht geboren), ferner eine Miniatur der Gemahlin des Erzherzogs, Henriette, mit rotem, turbanartigem Kopfputz, die der Erzherzog in einem Portefeuille stets bei sich trug, und ein Miniaturbildnis der Erzherzogin Henriette mit ihrem Sohn Albrecht, beide in weißen Kleidern. Von Daffinger sind auch die Bildnisse eines Familientableaus in Perlmutterfassung gemalt, und zwar: in der Mitte der Erzherzog, ringsum seine Schwiegermutter Fürstin Isabella von Nassau-Weilburg, die Erzherzogin Marie, die Erzherzoge Albrecht, Karl Ferdinand und Friedrich sowie die Prinzen Georg Wilhelm und Friedrich Wilhelm von Nassau-Weilburg.



Eiserne Tür vom Schüttkasten in Eßling (kaiserliche Gutsverwaltung Eßling)

Eines der besten Porträte, die uns vom Erzherzog Carl überliefert sind, ist wohl das in Öl auf Elfenbein gemalte Bildnis von Daffinger, mit einer Landschaft im Hintergrund, groß in der Auffassung und virtuos gemalt. Auch vom Herzog von Reichstadt hat Daffinger eine Porträtminiatur gemalt, die durch zahlreiche Reproduktionen bekannt geworden ist und den Herzog sitzend mit verschränkten Armen darstellt. Von Daffinger waren ferner noch ein Brustbild Kaiser Ferdinands in ungarischer Generalsuniform und ein Porträt des Herzogs Eugen von Leuchtenberg, der 1809 in der französischen Armee kämpfte, gemalt um 1815.

Von der zu früh verstorbenen Gemahlin des Erzherzogs, Henriette, fanden wir in der Ausstellung außer den oben erwähnten Bildern noch eine Porträtminiatur von Ludwig von Vieth, eine von Natale Schiavoni, der eine große Anzahl von Mitgliedern des Kaiserhauses gemalt hat, und eine ganz vorzüglich in Nachahmung Isabeys gemalte von Friedrich Lieder aus dem Jahre 1823. — Auch die Textilkunst war in der Ausstellung reich vertreten, besonders durch die Fahnen und die oft außerordentlich reich gestickten

Fahnenbänder, doch würde es wohl zu weit führen, wollten wir nur die wichtigsten der ausgestellt gewesenen Fahnen besprechen. Wir müssen uns begnügen, auf einige andre Textilarbeiten hinzuweisen: Die Krönungsschabracke aus Goldstoff mit schwerer Goldstickerei, die bei der Krönung Franz II. zum römischen Kaiser zu Frankfurt am Main 1792 verwendet wurde, zeigte fast schon ausgesprochenen Empirecharakter in den reichen Ornamenten. Sehr charakteristisch für die Begeisterung, mit der auch die Frauen den Erzherzog Carl verehrten, war ein Umhängtuch aus Seidenmousseline mit den in bunter Seide gestickten Versen: „Die Töchter Teutschlands tragen — Karl Deine Siegeszeichen — Denn nichts in unsren Tagen — Kann dieser Zierde gleichen." Auf den Rändern wechseln buntgestickte Kronen mit lorbeerumkränzten Marschallstäben, in der Ecke ist das Monogramm des Erzherzogs gestickt. Solche Tücher wurden von den Damen der Gesellschaft ebenso wie die Erzherzog-Carl-Kreuze (kleine Kreuzchen aus Email mit Lorbeerkränzen und dem Buchstaben C) als Zeichen der Verehrung getragen.

In ähnlichem Sinne wurden Tischdecken aus Leinendamast verfertigt mit der eingewebten Darstellung Erzherzog Carls, wie er in der Schlacht bei Aspern die Fahne des Infanterieregiments Zach ergreift, um das Mittelbild die Namen der hervorragenden Siege Carls, ringsherum eine Bordüre von Eichen und Lorbeerkränzen, ebenso Servietten mit der Inschrift: „Dem Retter von Franken 1796" und darüber eine Trophäe aus Waffen und Fahnen.

Ein ähnlicher Beweis für die Verehrung, die die Frauen dem Erzherzog entgegenbrachten, waren einige ausgestellte Fächer. Der eine zeigte auf einem Seidenblatt den Abdruck eines Kupferstichs nach J. G. Mansfeld, mit einer Allegorie und der Inschrift: „Wegen Rettung des Vaterlandes durch Zurückschlagen der Gallier", mit einem Gedicht auf Kaiser Franz und Erzherzog Carl, darunter: „Das Dankbare Österreich". Links und rechts die Bilder des Kaisers Franz und des Erzherzogs in Imperatorentracht. Zwei andere waren mit Kupferstichen geschmückt, die in Rundmedaillons den Kaiser Franz, seine Gemahlin Maria Theresia und seinen Sohn Ferdinand, vor ihnen Erzherzog Carl und Strophen eines patriotischen Gedichtes aufwiesen.

Hier möge ferner eine hervorragende Arbeit der französischen Gobelinfabrik Erwähnung finden: Ein Porträt der Kaiserin Marie Louise von seltener Schönheit und künstlerischer Vollendung, ausgeführt nach einem Gemälde von J. L. David, aus dem Besitz Seiner k. und k. Apostolischen Majestät.

Einige Einbände, die ehemals der Kaiserin Louise gehörten, hatte Frau v. Pury der Ausstellung überlassen, es waren zwei Almanache in goldgepreßten Seideneinbänden und ein Schuber und Einband mit bedrucktem und handkoloriertem Atlas überzogen in der Art der pompejanischen Malereien, enthaltend eine in Paris erschienene Lebensbeschreibung der Kaiserin Maria Therese aus dem Jahre 1826.

Auch zwei sehr gute französische Empirebronzen aus dem Nachlaß der Kaiserin Maria Louise waren aus demselben Besitz, und zwar ein Thermo-

meter, der an einem antiken Altar befestigt ist, an den sich eine weibliche Figur in antikem Gewand, die eine Lyra hält, lehnt, und ein Kalender, ebenfalls mit einer weiblichen Figur, die in einem Buch liest.

Besonders reich war die Ausstellung an Dosen verschiedener Art. Teilweise waren sie nur von Wert als persönliche Erinnerungen, großenteils aber waren es auch Stücke von kunstgewerblichem Interesse, so vor allem eine Goldemaildose mit der Darstellung des Erzherzogs Carl in der Bataille de Souabe (Ostrach 1799), signiert Richter und nach einem Stich von Dürmer nach Vinzenz Kininger gemalt, ferner eine kostbare Goldemaildose in Blau und Weiß mit einem Bildnis des Kaisers Franz in jungen Jahren und eine Dose mit reichem Rankenwerk in Goldrelief am Deckel und dem österreichisch-toskanischen Wappen, zu dessen Seiten zwei kostbare Miniaturen mit Porträts vornehmer Damen, wohl Mitglieder der toskanischen Familie aus der Wende des XVIII. Jahrhunderts sich befinden.

Ein heißer Kampf war es, der um den Schüttkasten in Eßling geführt wurde, dessen zerschossene Tür aus Schmiedeeisen ausgestellt war und die mit ihren reichen, geschmiedeten Bandornamenten, die in Blattornamente auslaufen, Zeugnis ablegte vom hohen Stand des Kunstgewerbes in Österreich zur Barockzeit.

Es würde wohl auch in den Rahmen dieser Besprechung die Entwicklung der Uniformen — als Teil der Kostümkunde — und der Waffen — als Erzeugnisse der Waffenschmiedekunst — gehören, doch soll im Laufe des nächsten Jahres ein Prachtwerk über die Erzherzog-Carl-Ausstellung erscheinen, in dem eingehende Abhandlungen diesen Themen gewidmet sein werden.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

GROSSE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG. Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft ist für diesen Sommer in Wien zu Gaste. Ihre umfassende Kunstausstellung, an die 600 Nummern, füllt das Künstlerhaus, das, nebenbei gesagt, vor 41 Jahren auch mit einer Deutschen Kunstausstellung eröffnet wurde. Die jetzige ist am 5. Juni von Sr. Majestät dem Kaiser feierlich eröffnet worden und ist ohne Zweifel eine reichhaltige und vielseitige Veranstaltung. Es liegt in der Natur der Sache, daß in ihr das konservative Element vorherrscht. Man möchte nicht gerade den Ausdruck Kunstvereinskunst gebrauchen, aber die älteren Richtungen machen sich noch stark geltend und das Niveau wird wesentlich laxer gehandhabt als bei kleineren Verbindungen, die ihren Privatmaßstab festhalten können. Da fehlt es denn nicht an Überlebseln früherer Entwicklungsstadien, an festgerannten Methoden und steckengebliebenen Autoritäten. Daneben strebt einzelnes frisch und zeitgemäß in die Höhe, bleibt freilich in der Menge allzu vereinzelt. Wir sehen da noch große kostümierte Historien, Kriegsepisoden im Geschmack von nach 1871, saucende Tonstücke, aufkommende Lichtzerstreuung, französierende Impression, gepflegtes Atelier-Morceau à la Carolus Duran, Münchner Neu-Ostades, auch das Element von „Fliegende“ und Familienblatt. Es spiegelt sich eben der breite Geschmack eines ganzen Menschenalters bei aller sichtlichen Mühe, allzu Plattes fernzuhalten. Einzelne Altmeister

sind mit einer kleinen Perle vertreten. Menzel mit dem Gouachebildchen: „Kircheninterieur aus Salzburg“, Knaus mit dem delikaten Porträtchen der Frau Generalkonsul Wedekind. Eine Spitalsepisode von A. v. Werner ist von gründlicher Biederkeit, eine 1809er Szene von Defregger zeigt doch Spuren einer gewissen Unverwüstlichkeit (sein Bildnis des Prinzregenten in Jägertracht wird viel bemerkt), Grützner freut sich seiner Unausrottbarkeit, F. A. Kaulbach, Meyerheim und andre Vergangenheiten sind noch gegenwärtig. Das beste moderne Bild ist von L. Utze, ein im Schlafengehen begriffenes Mädchen bei künstlicher Beleuchtung, lebensgroß; das webt in Feinheiten von Licht und Schatten und phantasiert sich in Lösungen von Farbe aus. Auch Max Pietschmann (Dresden) strebt solches an; sein „Sommerabend“, Balkon über der Elbe, mit Bowle, soll eine Art „blaue Stunde“ sein, was freilich nicht durchaus gelingt. Frisch und eigen ist ein Damenporträt von Walter Thor (München) auf drei besondere Farbwerte gestellt. Überhaupt kommen einige lebensfähige Bildnisse vor, in denen etwas von neuerem Griff fühlbar wird. Die neue Freskomöglichkeit, wie sie einige junge Deutsche in Rom pflegen, Karl Hofer mit besonderem Glück, ist durch Hans Adolf Bühler (Rom) vertreten; seiner großen Dreifigurenszene: „Nibelungen“, natürlich Akte, fehlt nur der frische Wandgrund statt der Leinwand. Französische Momentfarbe schlägt Viktor Freydemann (Berlin) mit Kraft an („Im Isartal bei Tölz“). Die große Worpswedesche Naturanschauung, allerdings ohne die Saftigkeit ihrer Ausführungsmittel, hat Otto Heinrich Engel (Berlin), in seinen lebensgroßen Mädchenfiguren vor kühlsonnigem Fruchtgefild („Reifende Ähren“). Wilhelm Steinhausen, Hermann Knopf, Franz Roubaud, Johannes Mock, dann die mehr aus der Routine Wirkenden, Bartels, Kallmorgen, Bachmann, Hermanns, Ernst Körner (wer kann sie alle nennen?) finden gewiß — schon oder noch — ihr Publikum. Ein Spezial-Stilist auf naturalistischer Grundlage ist Richard Müller, der famose Dresdner Aktzeichner, der hier in zwei großen Gemälden („Mann mit Pelzmütze“ und „David und Goliath“) als enfant terrible fungiert. Hart und brutal, wie ein nordwestdeutscher Quattrocentist, packt er die Erscheinung an, kein Härchen läßt er aus, sein gemaltes Thermometer ist so lebensgenau, daß man es von der Wand nehmen möchte. Aber alle diese übergenauen Details sind mit geometrischer, beziehungsweise kalligraphischer Härte festgelegt und in ungebrochenen Lokalfarben koloriert, ohne sich um Luft und Licht zu scheeren. Das ist, wenn man will, auch wieder Stil; stilisierter Realismus, zu dem es einer nicht gewöhnlichen Abstraktionskraft bedarf. Vortreffliche Blätter finden sich unter der jüngeren Graphik, tüchtige Büsten und Tierstücke unter der Plastik. Weniger erfreuen die großen marmornen Akte und Aktgruppen, meist aus der Berliner Gegend, immer unter Pariser Einflüssen (Batholomé, Rodin). Hier fehlt es schmerzlich an Stil; die Formanschauung ist zu trocken und kleinlich, bei sehr fleißiger und schulsolider Ausführung. Die Wiener Kunst, obgleich auch mehr der zahmen Observanz angehörig, macht in dieser Umgebung einen vorzüglichen Eindruck. Manches ist von früher her bekannt, doch fehlt es nicht an Neuem. Von Adams sieht man sehr gute Porträte, besonders eine junge Dame in Schwarz, mit tief zusammengestimmten Interieur, und von Angeli ein interessantes Bildnis des Grafen Edmund Zichy (1899). Jungwirth, Larwin, Tomec, Pippich, Krauß, Poosch, Herschel, Leitner, Kaufmann, Schwarz, Heßl, Kinzel und noch andre wären zu nennen. Auch die neuesten Büsten stehen zum Teil auf der Höhe. So die marmorne der Kaiserin Elisabeth von Stefan Schwartz, nach seinen Beobachtungen im Jahre 1867, dann die kolossale Marmorbüste, im Harnisch, des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, von Emanuel Pendl, mit minutiös durchgebosseltem Kopfe. Zum ersten Mal also hat Wien jetzt im Sommer seinen „Glaspalast“ und — in der „Kunstschau“ — seine moderne Ausstellung.

DER KARL-BORROMÄUS-BRUNNEN. Der dritte Bezirk Wiens hat einen Schmuck erhalten, um den ihn alle übrigen Wiener Bezirke beneiden dürfen. Am 25. Mai wurde mit entsprechender Feierlichkeit der neue Monumentalbrunnen auf dem Karl-Borromäus-Platz vor dem Gemeindehaus enthüllt. Er ist ein Werk Josef Engelharts,

der sich für den architektonischen Teil mit Josef Plecnik, der ihm überhaupt gut liegt, zusammengetan hat. Nach all den fragwürdigen Denkmälern, die uns in den letzten Jahren erstanden sind, ist hier endlich wieder ein Werk von frischer Erfindung und starkem persönlichen Wesen zu begrüßen. Vier Jahre lang hat Engelhart daran gearbeitet und seinen ersten Entwurf vollkommen umgestoßen. Das war ein viereckiges Brunnengehäuse aus Granit, mit einem einzigen pyramidenförmigen Granitblock gedeckt. Auf den Rändern des Brunnenbeckens standen vier Figurengruppen, die den heiligen Karl Borromäus als Freund der Armen und Retter der Siechen darstellten. Drei solche Gruppen sind nun auch geblieben, denn der neue Brunnen geht aus dem Dreieck, mit drei großen runden Brunnenschalen. Diese und alles Figürliche sind aus Bronze, gegossen von Hans Frömmel. Das übrige ist fast weißer Granit von Montefano, teils geschliffen, teils matt. Innerhalb einer äußeren Granitellipse, die zwei Zugänge zwischen großen Goldbronzevasen mit Adlern beziehungsweise Steinböcken hat, und sich durch Rasensegmente mit zwölf jungen Pappeln, sowie zwei langen Halbkreisbänken belebt, liegt vertieft das kreisrunde Brunnenbassin, um das sich ein bunter Mosaik-Estrich zieht. In der Mitte baut sich ein kolossales Akanthuskapitäl von ganz freier Form auf, der zwischen drei wasserspeienden Löwen, in einem dreikantigen Obelisken acht Meter hoch gipfelt. Plecnik ist natürlich durchaus stilistisch, Engelhart nimmt bloß Anläufe dazu, allein dieses Manko wird vollauf wettgemacht durch das außerordentliche plastische Leben, mit dem er seine Bronzewelt erfüllt. Die drei bronzenen Becken, die die Leichtigkeit von Körben haben, sind mit stilisiertem Reben- und Traubenornament überrankt, worin nicht weniger als 31 der rarsten Fische und Lurche, Eidechsen und Amphibien hausen. Der mexikanische Axolotl und der brasilianische Stör, der elektrische Roche und der fliegende Drache, die jungentragende Wabenkröte und der kalifornische Molochus horridus, die chinesische Schildkröte (lebendig ein Novum in Europa) und der Hornfrosch regen hundert Gelenke zugleich, der Basilisk reicht dem Chamäleon die Freundespfote, kurz, der ganze Nachwuchs des dritten Bezirkes wird sich bald der Zoologie widmen. Engelhart, der leidenschaftliche Tierfreund und geborene Tierversteher, hat diese Geschöpfe Gottes, deren etliche wie Geschöpfe des reinen Satans aussehen, im Naturhistorischen Hofmuseum und in der biologischen Anstalt studiert und mit einem wahrhaft animalischen Animo in lebendiger Bewegung dargestellt. Das gehört wohl zur geistreichsten Tierplastik, die wir heute haben; allenfalls hätte der junge Italiener Rembrandt Bugatti dergleichen auch gut machen können. Und nicht minder reizvoll sind Engelharts nackte Kinderfiguren, fünf unter jedem der drei Becken, die sich dort im Reigen oder sonstwie herumtreiben und gleichsam die Becken stützen, wie denn Kinder gerne solche erwachsene Beschäftigungen nachahmen. Jeder Bub und jedes Mädel ist anders, alle nach der Natur und ganz verschieden charakterisiert. Ihre Gruppen und Silhouetten, dazu die Durchblicke, sind um so mannigfaltiger, als der jeweilige Sonnenstand sie immer anders in Licht und Schatten setzt. Das originelle Brunnenwerk findet natürlich allgemeinen Beifall. Wirklich schade, daß er so versteckt steht, daß ihn fast nur einer vom Grund auffinden kann. In einem unserer großen Parks wäre er erst recht, was er ist.

KLEINE NACHRICHTEN

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1909. Der offizielle preußische Kunstpalast zeigt in diesem Jahr den Ehrgeiz, von seinem Paradefeld mit dem Massenaufgebot und den Heerscharen der Vielzuvielen einige apartere Seitenwege abzuleiten und dekorativ-artistischen Reizen einen Platz zu gönnen. In einigen Kabinetten wird Geschmackskunst raffinierterer Temperamente in einer feinnervig eingestimmten Umgebung alten Mobiliars und im tiefen Licht gelb-blauer Gobelins geboten. Englische Gäste spielen hier süchtige Melodien aus künstlichen Paradiesen.

Charles Ricketts variiert bekannte malerische Themen. Don Juan und die Statue und eine Messalina in seltsam visionär verlöschender Weise. Gereckt ekstatische Gebärde zuckt auf und dabei scheint die Szene zu vergleiten wie ein Traumbild an der Grenze des Erwachens.

Charles Shannon liebt die Emailkünste und die Juwelenphantasien, seine Frauen sind gleich dämonischen Verkörperungen edler Steine und ihr Haar metallisches Gespinst. Charles Conder ist der Illusionist von der Insel der Cythere, eine Watteau-Seele, die Opium geraucht und Baudelaire gelesen. Fleurs du mal sind seine Frauen und Fêtes galantes seine Szenen. Mattschillernder Schmelz alter Seide liegt darüber und der schwimmende Flaum der Chiné-Blüten. Morbide Grazie wiegt sich in Laubengängen und zwischen den Heckensoffiten der Parktheater. Conder schmückt gern die ovalen Bogen der Fächer mit solchen Reverien, und so haben wir ihn schon vor einigen Jahren in der reichen und physiognomievollen Fächerausstellung von Friedmann und Weber kennen gelernt.

Die neuen Bestrebungen zu einer puritanisch-primitiven Stilwirkung — in Paris durch M. Denis vertreten — erkennt man in Augustus E. John. Er malt die Kindheit des Pyramus in einem graublau sandigen Mauerton und die Architektur der Figuren und die Gesten zeigen das Maß des Kartonstils auch an Paris erinnernd.

Unter den Lebenden ist ein Nachlaßstück von Whistler, Cremorne Gardens, worin das Flanieren und Werben im abendlichen Lustgarten bewußt als gespenstisches Schattenspiel in farbiger Dämmerung inszeniert ist. Und die Frauen erscheinen als huschende Lemuren und Vampyre. Ähnliche Nachtgesichte — mondäne Totentanzvariationen — kennt man von George du Feure und Hermen Anglada.

An Orlik erinnert der Pariser Caro-Delvaille, der aus einer Volant-Dame, in Kissen liegend, ein dekoratives Atlas- und Spitzenstilleben arrangiert, doch ohne den Schleierhauch, und dadurch einen Grad zu substantiell.

Ganz italienischer Präraffaelit ward Friedrich Stahl. Der Kunst der steifen Anmut und dem Safran-Goldton der frühen Venezianer ist er hingegeben. Er malt Lagunenfeste und Gondelszenen voll gedämpften Glanzes. Die Palazzo-Architekturen der Riva mit schlankem Pfeilerwerk und Filigrandurchbruch gleichen in dieser Ziseliermalerei kunstreichen Orgelfassaden oder ziervollen Reliquienschreinen und die Frauen mit Perlbehang und juwelenbestickten Kleidern sind wie Statuetten aus Goldbronze. Und mit prunkendem Anschlag klingt in die gelbtonige Harmonie oft ein flammendes Kardinalrot.

Auch von den breiteren Straßen und aus den großen Sälen der Ausstellung läßt sich manches auflesen und verzeichnen. Und es ist gewiß fruchtbarer, mit solcher Finder- und Wünschelrutentechnik zu spazieren, statt sich mit der mäßigen Mehrheit und ihrer Verketzerung langatmig aufzuhalten.

Von dieser Welt heiße es: „An ihr vorüber gehe, es ist nichts."

Eine große Saalwand wird sieghaft beherrscht durch das Elanporträt der Misses Hunter von John Sargent. Die three sisters, virtuos dos-à-dos komponiert auf einer Rundcauseuse gegen den Hintergrund eines japanischen Paravents, wirken wie ein lebendes Bukett. Die schmalen englischen Gesichter stehen eng gebunden und doch flüssig in der Halshaltung zueinander; sie sprechen so pointiert ihre Ähnlichkeit und ihre Nuancierung aus. Von drei schlanken Hüften wallt breit lüsterspielende Seide herab, und von ihrer Flut hebt sich gleichfalls seidig ein schneeweißes Pintscherhündchen ab.

Das blumenhafte Motiv, den Körper als Vase zu betrachten und den Rumpf aus den Hüften aufblühen zu lassen, zeigt noch ein anderes Damenbildnis von Sargent. Sehr degagé mit dem herzförmigen Ausschnittmieder, das mit den Schultern nur durch schmale Juwelenschnüre verbunden ist, und darüber ein maskenhaftes Profilgesicht.

Interessanter als sonst gibt sich die Repräsentationshalle. Sie übernimmt diesmal die Rolle einer Porträtgalerie deutscher Künstler. Sie stellt eine Art Effigie-Stammbuch der offiziellen Ausstellungen dar. Retrospektiv ist es und daraus kommt kultureller Reiz. Schon im äußeren spiegeln sich die Generationsunterschiede.

Der Künstler von einst mit wallenden Locken, in der Sammtjacke, in romantischer Pose — so hält Gustav Richter seinen nackten Sohn als Dionysosknaben mit der Champagnerschale zum Fenster hinaus in die Neujahrsnacht — und der Künstler von heut, der nicht mehr als phantastische Erscheinung wirken will, sondern aussehen wie ein Weltmann. Und der Typ dafür ist in dieser Gesellschaft Arthur Kampf, Professor und Akademiedirektor. Sein Selbstbildnis im Leinwandkittel zeigt auf strammem Körper das forsche scharfäugige Gesicht eines Rittergutsbesitzers und Landwehrrittmeisters.

Kampf ist hier noch vertreten durch ein Bild aus der von ihm oft gewählten Zirkus- und Varietésphäre. Der Clown heißt es, und kreidig im violetten Lichtdunst taucht der melancholische Pierrot aus dem Hintergrundsdunkel der Schaubude.

Ein geschmackvolles Porträt gibt Heilemann von Tilly Waldegg, kulturwitzig in der Eugenietracht, im Volantkrinolinenrock des zweiten Kaiserreichs mit dem Pompadourknicker, dem umklappbaren Fächerschirmchen, dem Baretthut mit den herabhängenden Schärpenenden.

Falat bringt eine blauweiße Schneestimmung aus Litthauen, eine gläsern starrende Fläche mit schiefbunter Holzhütte im Vordergrund. Bantzer stellt einen alten Erntearbeiter in das gelbe Feld, in die Sonnenglut; ausgedörrt, Haut und Knochen ist der Mann, und sengende Hitze des Hochsommertages brütet über dem Bild.

Dem Monumental- und Flächenstil, dem dekorativen Wandgemälde, wie er in der Sezession durch Hodler gemeistert wird, gehen auch hier einige nach.

Josze Goossens mit seinem Tableau der Einführung der Büttenpapierfabrikation in Berg-Gladbach durch Holländer, 1588, und Egger-Lienz mit dem Totentanz von Anno Neun.

Goossens kommt nicht über eine oblatenhaft ausgeschnittene und geklebte Schilderei hinaus. An Egger-Lienz aber ist etwas. Diese rotbraune Fläche, diese lehmig knetigen aneinander gebackenen Gestalten voll stumpfen Elends, unerbittlich belastet, daherstapfend unter Morgenstern und Hellebarde auf ungefügen Füßen, das ist mit wuchtig packendem Griff modelliert.

Durch eigene Physiognomie fällt Walter Sickert auf. In seinem Bilde der Noctes Ambrosianae starren aus dem Dunkel zwischen den eisernen Stangen der Galeriegeländer bleichgraue Gesichter. Es hat etwas vom Daumier-Klima.

Kollektivausstellungen bilden kleine Inseln in der uferlosen Flut.

Carl Vinnen hat seine Marinen versammelt voll triefender Art-du-Feu-Töne und glitzigem Schmelz.

Zwei Stilkünstler bauen ihre Traumbühne auf: Oskar Zwintscher und Hans Unger.

Zwintscher gibt dekorative Bildnisse in Blumen, mit den Akkorden der Seide, des Goldes und der Perlmutter und bannt verwandelnd seine Modelle in diese außermenschliche Sphäre, aber er fixiert auch mit seelenbeschwörendem Blick Wesen und Persönlichkeit künstlerischer Naturen.

Unger spielt auch mit Blumen und Menschen und einen Akt läßt er unter dem schimmernden Gefieder eines Paradiesvogels farbig erschauern. Exotische Sinfonien leuchten in dumpf rauchiger Koloristik ähnlich tieftonigen Ledermosaiken. Und bei gelb zuckigen und zackigen Blumen und Früchten denkt man beinah an van Gogh. F. P.

BERLINER SEZESSION 1909. Die Berliner Sezession vollendet in diesem Sommer ihr zehntes Jahr — wie sie begann, so hat sie sich bis heut gehalten: undoktrinär, frei von gebundener Marschroute, weitherzig allem Persönlichen aufgetan.

So sieht man auch diesmal eine Fülle der Gesichte und Temperamente und deutlich läßt sich für den künstlerischen Meteorologen erkennen, welches die Sehnsüchte und Ziele der jüngsten Generation sind.

Das ist nicht mehr das realistische Momentan-Erfassen mit der Illusion eingefangener Lebensaugenblicke, das ist vielmehr ein starker neuerwachter Drang zur bildnerischen

Form. Form mit Farbe auszudrücken, statt Zufälligkeit groß vereinfachte gültige Gestaltung zu geben, das lockt dies neue Geschlecht.

Und ein Dokument dafür stellt sich in dem Hauptbild dieser Ausstellung dar, in Ferdinand Hodlers Wandgemälde für die Universität in Jena. Sein Thema ist der Aufbruch der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813. Ein monumentales Wandbild, wuchtig, geschlossen und voll erhabener Einfachheit. Durch die natürlichen Mittel der Bewegung und der Stellung wird die Fläche gegliedert, der Raum rhythmisch erfüllt.

Horizontal durchschnitten ist das Bild. Die obere Hälfte, ein Fries, zeigt auf dem Hintergrund einer in lichten Farben angedeuteten Hügellandschaft die ausmarschierenden Kolonnen. An Reliefs erinnert das, voll Ruhe in der Bewegung und voll einer unendlichen Melodie.

Die untere Hälfte beherrscht ein erregteres Vivacetempo. Aufbruch-Situationen geben das Motiv. Und die Stimmung ist: Wohlauf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd, ins Feld, in die Freiheit gezogen.

Durch das Quartett der vier Rosse und der vier jugendlichen Krieger bekommt die Basis eine schwingende Gliederung. Der eine steigt zu Pferd, der andere schnallt den Tornister auf, der dritte fährt in den Waffenrock, der vierte mit dem bloßen Säbel blickt — so fühlt man — ins Morgenrot.

Aus diesen organisch wie von selbst zusammengefügten Gruppen, die sich von dem wie unaufhaltsam schreitenden Reihen des Obergrunds abheben, kommt ein echtes natürliches Pathos. Die Farbe voll starkem freudigen Klang erweckt die Stimmung von Frühschein — die bange Nacht ist nun herum — und neuem Tag und heller Tat und frohmutiger Entschlossenheit. Und all' diese Gefühlswerte werden hier — darin liegt eben die Qualität — puritanisch streng durch rein malerische Mittel, fern von allem Genrehaft-Erzählerischen ausgelöst.

Jede Generation wählt sich ihren Schutzpatron. Die heutige blickt zu Cézanne auf.

Von ihm hängt in der Ausstellung ein Figurenbild, eine Komposition nackter Menschen um den Rand eines Wasserbeckens. Auch hier ist der Reiz, wie durch Bewegung, durch Körperfiguration der Raum erfüllt wird und der Inhalt des Bildes ist der Zusammenklang von Luft- und Fleischtönen.

Farbe als Inhalt, ganz abseits vom Stofflichen, lehrt auch das Bild eines andern Vielverehrten, das Bücherstilleben von Vincent van Gogh. Ein Haufen gelber broschierter französischer Bände auf einem Tisch. Dies Gelb mit roten Tönen durchsetzt, hat ein so intensives nuancenreiches Leben, daß es spannt und fesselt.

Lebhaft angeregt von Cézanne wie auch von Gogh zeigt sich E. R. Weiß, der im weiteren durch seine sicheren Buchausstattungen — die große Hauptmann-Ausgabe des Verlags Fischer ist von ihm — bekannt wurde. Hier sieht man weibliche Akte im Freien und ein Quittenstilleben von einem atmenden Gelb, die dartun, wie empfangene Anregungen persönlich ausgetragen werden können.

Einen großen Raum nimmt das Porträt ein. Voran steht die Charakteristik des Geheimrats Rathenau, des Direktors der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft, von Max Liebermann. Ein Menschenbild voll gesammelter Energie, ein zusammengeballtes Stück tätigen Lebens, dargestellt in einer Persönlichkeit. Streng und kühl ist das Klima auf dieser Leinwand, Arbeitsatmosphäre, nüchterner grauer Raum mit hohem Lichtfenster. Darin ein schlicht hölzerner Tisch, daran, das Gesicht uns zugewandt, der Mann. Aus diesem graubärtigen, bebrillten Gesicht strömt ein Fluidum von Wille und Schaffensleidenschaft, das die frostige Nüchternheit des Raumes atmosphärisch erfüllt. In allegorischen Perioden hätte man die Luft um einen repräsentativen Mann mit den Sinnbildern seines Lebenswerkes bevölkert. Hier in diesem Männerbild voll herber Sachlichkeit hat man das Gefühl, daß Pläne, weltumfassende Gedanken ausstrahlend aus diesem Kopf durch den Raum fluten: Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir . . . — Dann tritt man vor Kalkreuths Menschen, die alte Dame im Garten und die in der perspektivischen Flucht

der Zimmer stehend. Eine andre Lebensstimmung umfängt uns da, ruhevolle große Stille, Ausklang, Schicksalsfrieden.

Meisterlich sind die neuen Bildnisse von Jan Veth, scharf geschnitten und ausdrucksstark. Veth malt Augen, die einen durch und durch sehen.

Ein Repräsentationsbild und dabei ganz menschlich persönlich ist das große Porträt des Bremer Bürgermeisters Dr. Pauli von Konrad von Kardorff. Der Bremer Senat will hinter den Hamburgern, die unter Lichtwarks Geschmacksgouvernement sich von Liebermann verewigen ließen, nicht zurückbleiben an Modernität.

Delikaten Geschmack zeigt das Bildnis der erlesen schönen Narina Vollmöller, der Florentinerin und Gattin des Dramatikers Vollmöller. Das Bild der Signora von Lepsius ganz hell mit dunkelfiedrigem Muff, in tänzerischer Rokokobewegung gibt die seltene Mischung dieser Frau aus Anmut und großstiliger Linie wieder.

Mit einem hier unbekannten Porträtmaler macht uns die Sezession bekannt. Ein Verstorbener ist es, der Schwede Josephson. Einige frappante Köpfe von ihm blicken uns an, vor allem die virtuose Studie des Journalisten Renholm, ganz auf Schwarz und Weiß gestellt mit weißer Hinterwand, schwarzem Anzug, weißer Weste, schwarzer Flatterschleife und darüber unter der schwarzen Schopffrisur das schwammig teigige weiße Gesicht mit dem Akzent des Monokels.

Einem andren Toten gilt ein Saal weihevoller Erinnerung, Walter Leistikows Büste steht hier und um ihn hängt aus Galerie- und Privatbesitz eine Auslese seines Werkes, die Grunewaldstimmungen sind es vor allem und der gelbe Abend in Schweden über den Wassern mit der dunklen Landzunge.

Den Eindruck wurzelstarker erdfester Kunst bekräftigt man sich wieder vor den Werken des Frankfurter Meisters Böhle. Sein Bauer mit dem Ledergesicht und den roten Brustlatz aus dem Dunkel tauchend, seine monumentale Schwemme mit machtvoll andrängenden Pferde- und Menschenleibern, das ist von einer deutschen Faust gebannt, die Formgewalt hat über das Leben.

Nach Vollendungen interessiert das Problematische. Der junge Max Beckmann ist ein leidenschaftlicher Ringer. Visionäre apokalyptische Gewimmel will er beschwören, Sintflutszenen, Schiffbruch, Messina-Katastrophe; er wagt sogar ein Auferstehungsbild mit Heerscharen in den Lüften über modern gekleideten Menschen. Ein brennender Wille lodert und ein schwerer Ernst wälzt sich lastend. Doch sind diese Sinfonien der Körper nicht souverän gebändigt, im einzelnen bewundert man Modellierung und kühne Skulptur in diesen Torsos.

Viel Geschmackskunst blüht. Bilder als dekorative Zierate, die als Stoff schon Dekoratives wählen. Breyers bleich schimmerndes Silbergerät zwischen grüner Seide; Hübners Antiquitätenschrank mit Bric-à-Brac und Japonerien, auf grünblauem Moiré ein tieftoniger Buddha und ein dunkelschimmernder Lackschrein; Klimts Porträt-Ornament einer Frau in Lilagrau-Stimmung auf einem Hintergrund mit Augenmusterung und Mosaikdekor; Oppenheimers orientalisches Porzellan in schimmernden Halbtönen; Orliks Weiblicher Akt, elfenbeinkühl auf weißem Linnen und unter dieser milchigen Harmonie samtige Rot-gelb-blau-Blütenstickerei einer Decke.

Sehr eigen sind wieder die Dekorationen Vuillards. Er treibt mit Ausschnitten des Alltagslebens ein Zierspiel. Interieurs, ein Gartenzelt, ein Promenadeweg werden ihm zu Geschmackmustern und Ornamenten. Gezweig mit braunem Laub wirkt silhouettenhaft wie die Zitterphantasien auf japanischen Schablonen, und die Sprenkellinien der Kleider werden Tapetenhintergrund. — Ein kurzer Schlußblick auf die Plastik. Souveräne Herrschaft haben Kolbes Kampfgruppen in der Architektur der Körper. Carabin bringt in Kleinplastik espritvolle Tanzfigurinen und Klimsch Portalskulpturen eines ruhenden Jünglings und Mädchens aus Treuchtlinger Marmor. — Und liebenswürdig und fein ist der schlichte Brunnen Gauls, ein Steinbecken mit einem Mittelschaft und darauf in dunkler Bronze eine lebendig modellierte Seeotter mit einem goldschuppigen Fisch im Maul. F. P.

MUNDT, DIE ERZTAUFEN NORDDEUTSCHLANDS*. Die Bronzetaufen Norddeutschlands, neben wenigen andern Schöpfungen die gewaltigsten Zeugen mittelalterlichen Erzgusses, werden hier zum erstenmal mit einer Gründlichkeit behandelt, die dem Buch Mundts bleibende Bedeutung in der Kunstliteratur sichert. Der Verfasser hat dieser Monographie intensive und gewissenhafte Forschungen vorangehen lassen. Mundt gruppiert das Thema nach den einzelnen Typen. Nach Besprechung des Pokal-, Dreibein- und des Löwenreitertypus konzentriert er seine Arbeit auf den Trägertypus, dem entschieden die mächtigsten und künstlerisch bedeutendsten Taufkesseln angehören. Die Marienkirchen in Rostock, Wismar und Lübeck, die Martinskirche in Halberstadt und der Hildesheimer Dom sind die Standorte dieser Erztaufen. Einen breiten Raum des Buches nimmt die Schilderung der Tätigkeit des fähigsten Gießers ein. Es ist Johannes Apengeter, ein gebürtiger Sachse, ein wandernder, überall befruchtender Künstler. Er schuf 1327 den großen siebenarmigen Leuchter in Kolberg, goß 1331 eherne Scheffel für den Rat der Stadt Rostock, arbeitete 1337 für die Marienkirche in Lübeck die große reichverzierte Taufe und 1344 den Taufkessel der Nikolaikirche zu Kiel. Dr. Mundt erweitert dieses Bild der Tätigkeit Johannes Apengeters durch Zuweisung der Taufe in der Marienkirche zu Wismar vom Jahre 1337, der Betglocke in der Johanniskirche zu Göttingen von 1348, einer Glocke im Hildesheimer Dom von 1350, der Türklopfer an der Schloßkirche zu Stettin und am Rathaus zu Lübeck sowie weiterer Arbeiten. Beim Studium mittelalterlicher Plastik wird das Buch Mundts nicht zu übergehen sein. Die Erztaufen sind ein wichtiger Markstein auf dem Wege, der zum Aufblühen der deutschen Plastik führte. Es ist die Epoche der Befreiung von typischen Traditionen und scholastischen Banden; die Zeit glücklicher monumentaler Entwicklung bei Hervortreten einer ausgesprochenen Künstlerindividualität aus dem Laienstand, die Zeit freier naturgemäßer Ausbildung bei Wahrung des lokalen Charakters ohne Abhängigkeit von der Architektur, zu deren Sklavin die deutsche Plastik erst durch die Gotik wurde. Walcher

RICHTIGSTELLUNG. Bei der Unterschrift unter der Abbildung auf Seite 228 des vierten Heftes von „Kunst und Kunsthandwerk" soll es, wie schon aus dem zugehörigen Text auf Seite 226 hervorgeht, statt XIII. Jahrhundert XVI. Jahrhundert heißen und auf Seite 221, neunte Zeile von unten, Artur statt Anton Perger.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

PERSONALNACHRICHT. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 28. Mai d. J. den Vizedirektor des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, Regierungsrat Dr. Eduard Leisching, zum Direktor dieser Anstalt allergnädigst zu ernennen geruht.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten Mai und Juni von 7232, die Bibliothek von 2132 Personen besucht.

KUNSTGEWERBESCHULE. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 12. Juni d. J. dem Direktor der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Regierungsrat Oskar

* Dr. Albert Mundt, Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des XIII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Erzgußes. Mit 69 Abbildungen auf 37 Tafeln. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1908. 8°.

Beyer, anläßlich der von ihm erbetenen Versetzung in den dauernden Ruhestand den Titel eines Hofrats mit Nachsicht der Taxe allergnädigst zu verleihen geruht.

Direktor Beyer, geboren im Jahre 1849 zu Dresden, war einer der ersten Schüler der Kunstgewerbeschule, wurde 1872 Assistent, 1878 Professor der Architekturabteilung und wirkte in dieser Stellung bis zu seiner im Jahre 1905 erfolgten Ernennung zum Direktor der Anstalt. Als Lehrer oblag ihm vor allem die Schulung der dem Textilfach angehörenden Schüler und er hat zahlreiche tüchtige Kräfte herangebildet, die teils als Lehrer, teils als Leiter industrieller Etablissements oder als Musterzeichner im In- und Auslande wirken. Er war auch durch viele Jahre Inspektor der gewerblichen Fachschulen und hat sich in dieser Eigenschaft gleichfalls große Verdienste um das gewerbliche Bildungswesen Österreichs erworben. In fast allen Publikationen Storcks, an der Führung der „Blätter für Kunstgewerbe“ wie an der Herausgabe der Vorlageblätter war er hervorragend beteiligt und hat unter anderem in den „Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums“ eine sehr lehrreiche Studie über Intarsia veröffentlicht, wie er überhaupt praktisch und technisch das ganze Gebiet der Holzbearbeitung trefflich beherrscht. Oskar Beyers Direktionsführung war für die Reorganisation der Kunstgewerbeschule von großer Bedeutung, er hat einem neuen weiteren Aufschwung des Instituts die Wege gebahnt.

Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 12. Juni d. J. den Professor der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie Alfred Roller zum Staatsgewerbeschuldirektor der sechsten Rangklasse im Stande der gewerblichen Lehranstalten allergnädigst zu ernennen geruht.

Der Minister für öffentliche Arbeiten hat den Lehrer in vertragsmäßiger Stellung an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie Johann Schlechta unter gleichzeitiger Verleihung des Professortitels zum Lehrer in der achten Rangklasse an der Fachschule für Holzbearbeitung in Villach ernannt.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BREDT, E. W. Maximilian Dasio. (Dekorative Kunst, Juni.)

BREUER, R. Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst in Dresden und München. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

HAMPE, Th. Die Meisterkurse des Bayrischen Gewerbemuseums und die Ausstellung der „Nürnberger Handwerkskunst“. (Dekorative Kunst, Juni.)

HEVESI, L. Altkunst—Neukunst. Wien 1894—1908. XII, 608 S. Gr.-8°. Wien, C. Konegen. M. 11.—.

JAUMANN, A. Blumenbindekunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

PECHMANN, G. v. Der Künstler und die Industrie. (Dekorative Kunst, April.)

VITZTHUM, Georg Graf. Die Königliche Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig. (Archiv für Buchgewerbe, Jänner.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR

Château de la Malmaison. Texte historique et descriptif orné de 100 planches en héliotypie, donnant plus de 200 documents dessinés spécialement pour la Famille imperiale par Percier et Fontaine. Paris, C. Foulard, 7, quai Malaquais. S. M. Grand in-4°. 61 p.

CREUTZ, M. Landhäuser von Carl Moritz in Cöln. (Berliner Architekturwelt, 2. Sonderheft 1909.)

DREGER, M. Zeichnungen des älteren Fischer von Erlach. (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, 1908, 4.)

EPPLER, A. Ein modernes Backsteinhaus. (Dekorative Kunst, Juni.)

MICHEL, W. Richard Riemerschmid. (Dekorative Kunst, April.)

NEUWIRTH, Jos. Die Klosterneuburger Architektenfrage. (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, 1908, 1.)

POLLAK, O. Johann und Ferdinand Maximilian Brokoff (1652—1718, respektive 1688—1731). (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, 1908, 4.)

STIX, A. Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts. (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, 1908, 2—3.)

SWARZENSKI, G. Aus der Neuen Städtischen Skulpturensammlung in Frankfurt am Main. (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1908, II.)

TIETZE, H. Zwei deutsche Bronzefiguren des XVI. Jahrhunderts im Stifte Heiligenkreuz. (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, 1908, 4.)

WERNER, H. Professor Heinrich Metzendorf-Bensheim. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

WIENKOOP, A. Das englische Landhaus. Eine Sammlung englischer Hauspläne aus dem Privatbesitz Seiner Majestät des Kaisers. Mit erläuterndem Text, 36 Taf. Abb., 96 S. Gr.-8°. Wiesbaden, Westdeutsche Verlagsgesellschaft. M. 4.—.

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

Boccaccio, Der Münchener. Reproduktion der 91 Miniaturen des berühmten Manuskripts der königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München. Historisch-kritische Studie mit ausführlicher Erklärung der Taf. (in französischer Sprache), von Graf Paul Durrieu. 130 S. mit 28 Taf. Fol. München, J. Rosenthal. M. 100.—.

DÜRER, A. Gott und Welt. Randzeichnungen aus dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian. Mit der ausführlichen Besprechung von J. W. v. Goethe. 24 S. Lex.-8°. Berlin, F. Heyder. M. 2·50.

FRISCH, E. Theaterdekorationen. (Kunst und Künstler, April.)

JACOBS, C. Der Dekorationsmaler der Neuzeit I. Einfache Decken. 8 farb. Taf. m. 8 Detailbog. Mit IV S. Text. Fol. Ravensburg, O. Maier. M. 10·—.

JOSTEN, H. H. Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18. („Des heiligen Bernward Evangelienbuch") im Domschatz zu Hildesheim. Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Mit 1 Textabb. nach Zeichnungen und 16 Lichtdr. nach Originalaufnahmen. XIII, 93 S. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 109.) Straßburg, J. H. E. Heitz. M. 6·—.

ROBERT, K. Traité pratique des peintures sur étoffes, éventails sur soie, peau, gaze, etc. Peintures décoratives sur velours, satin, tissus divers. Paris, H. Laurens. S. M. In-16, 79 p. avec grav. 1 fr. 50.

RODENWALDT, G. Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde. VIII, 270 S. m. 38 Abb. Gr.-8°. Berlin, Weidmann. M. 9·—.

SPRINGER, J. Ausstellung von Miniaturen im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin. (Kunst und Künstler, April.)

WILLIAMSON, G. C. Miniatures belonging to the Earl of Mayo. (The Connoisseur, April.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

BONTRON, Mme. M. La Broderie. Paris, G. Vitry. Petit in-8, 27 p.

DESHAIRS, L. Une visite aux Gobelins. Paris, Vitry. Petit in-8, 14 p.

MÄGE, A. H. Bucheinbände von Karl Sonntag junior. (Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F. I.)

OPITZ, P. Aus der Werkstatt des Tapezierers und Dekorateurs. 96 S. m. Abb. (Hillgers illustrierte Volksbücher.) Berlin, H. Hilger. Pf. 30.

SACHS, H. Moderne Buntpapiere und ihre Verwendung. (Zeitschrift für Bücherfreunde, April.)

Stickereiskizzen, Neuzeitliche. 25 Taf. Fol. Plauen, C. F. Schulz & Co. M. 30·—.

WESTENDORP, K. Die Kunst der alten Buchbinder auf der Ausstellung von Bucheinbänden im alten Schloß zu Straßburg, veranstaltet im Oktober 1907 durch die Landesverwaltung von Elsaß-Lothringen. 133 Abb. mit Text und Einleitung von W. 26 und 151 S. 8°. Halle, W. Knapp. M. 5·40.

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

ANDRÈ, G. Karl Larsson. (Gazette des Beaux-Arts, Mai.)

BETHGE, H. Zeichnende Künste. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

GOLD, A. Neue Wege der Buchausstattung. (Kunst und Künstler, März.)

HENNIG, P. Biedermeier-Wünsche. (Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F. 11.)

LARISCH, R. v. Unterricht in ornamentaler Schrift. 2. veränderte Auflage. (Im Auftrag des k. k. Ministeriums für öffentliche Arbeiten herausgegeben vom Lehrmittelbureau für k. k. gewerbliche Unterrichtsanstalten in Wien) 111 S. mit 2 Taf. Gr.-8°. Wien, Hof- und Staatsdruckerei. M. 4·—.

MAIERS Schriftenmagazin. 80 Taf. moderner Alphabete für Schriften- und Schildermaler, Graveure etc. Fol. Ravensburg, O. Maier. M. 11·—.

MENZIES, W. G. Pierre Lombart Nicolas de Larmessin and Nicolas Pitau. (The Connoisseur, April.)

RENOUARD, P. Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius, imprimeur et humaniste (1462—1535). T. 1er, 2 et 3. Paris, Em. Paul et fils et Guillemin. 3 vol. in-8 avec une notice biographique et 44 reprod. en fac-similé. T. 1er, VIII—328 p.; t. 2, 552 p.; t. 3, 535 p.

RUSS, R. Die Entwicklungsfähigkeit der Chemigraphie. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, April.)

SCHMIDT, Fr. Die Technik und Entwicklung des Dreifarbendrucks. (Zeitschrift für Bücherfreunde, N.F. 1.)

SMIDT, H. Japanische Farbenholzschnitte (Ausstellung bei Saenger in Hamburg). (Kunst und Künstler, April.)

UNGER, A. W. Über Kombinationsdruck. (Archiv für Buchgewerbe, Febr., März.)

VITZTHUM, Georg Graf, s. Gr. 1.

VI. GLAS. KERAMIK

AUINGER, H. Meißner Porzellanmarken und die wichtigsten Marken antiker europäischer Fabrikate. In über 300 Abb. 30 Blätter Kl.-8°. Dresden, A. Hule. M. 2·25.

Baccaratschliffe, Moderne. (Dekorative Kunst, Juni.)

BRAUN, E. W. Über Ansbacher Fayencen aus den dreißiger Jahren des XVIII. Jahrhunderts. (Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums, N. F. III, Jänner-Juni.)

Alle für „Kunst und Kunsthandwerk" bestimmten Sendungen sind an die Redaktion dieser Monatsschrift, Wien, I., Stubenring 5, zu richten. — Für die Redaktion verantwortlich: Franz Ritter.

STAATSHERALDIK ❧ VON H. G. STRÖHL-MÖDLING ❧



NTER Staatsheraldik versteht man die Lehre von dem auf historischer Grundlage fußenden Aufbau und der fachgemäßen Durchbildung heraldischer Symbole eines Staates, also in erster Linie die Lehre von den Reichs-, Provinz- und sonstigen Gebietswappen eines Staates. Die Flaggen und Fahnenbilder sowie die weiteren Embleme, wie etwa Bilddevisen, Badges und so weiter kommen dabei erst in zweiter Linie in Betracht. Man sollte nun glauben, daß jeder Bürger eines Staates mit den symbolischen Zeichen dieses seines Staates, seiner Heimat wohl vertraut sei, weil er diese Symbole auf den Münzen und Geldnoten mit sich herumträgt, sie auf den Schildern der Ämter und auf den Drucksachen täglich zu sehen bekommt, als Militär sie auf der Fahne oder Flagge, auf der Kopfbedeckung und andern Bestandteilen seiner Ausrüstung stets vor sich hat — aber merkwürdigerweise ist dies nur sehr selten der Fall. Das Staatssymbol ist den meisten Leuten eine vollständige Terra incognita, der sie auch nicht das geringste Interesse entgegenbringen. Unter Hunderten ist kaum einer, der das Staatssymbol sich je einmal näher und eingehender betrachtet hat und es von einem ähnlich geformten fremden Staatssymbol unterscheiden könnte. Wer diese beschämende Tatsache in Zweifel ziehen möchte, mache nur einmal zum Beispiel in Österreich eine Probe mit dem kleinen russischen Staatswappen, das dem österreichischen im Aufbau ziemlich ähnlich ist, und er wird sich überzeugen, daß, namentlich wenn das Wappen bloß im Schwarzdruck vorliegt, nur sehr wenige Leute die von dem Wappen der Heimat abweichende Gestaltung erkennen werden.

Es ist hier nicht der Ort, sich eingehend über das mannigfaltige Detail der Staatsheraldik auszulassen, aber einiges über dieses Thema möge doch vorgeführt werden, das speziell für den in der Praxis stehenden Künstler und Kunstgewerbetreibenden von Interesse sein dürfte, weil besonders die Letzteren, namentlich Dekorationsmaler, Zeichner und Lithographen, Bildhauer, Ziseleure und Graveure etc. sehr häufig mit den Staatssymbolen der Heimat und der Fremde zu tun bekommen und es vielleicht doch nicht so ganz nutzlos sein wird, wenn von einem, der sich fast ausschließlich diesem Zweige der Heraldik gewidmet hat, ein orientierender Überblick über dieses Gebiet der alten Heroldskunst geboten wird, über ein Gebiet, dem immer wieder Neues entwächst, so lange auf Erden Staaten bestehen, neue sich bilden werden.

Ohne Staatssymbol findet eben heute kein Staat für längere Zeit sein Auskommen, er muß seine Existenz durch irgendein farbiges, den Augen sichtbares Merkmal dokumentieren. Einen Beweis dafür gibt uns Frankreich,

das, als es zum dritten Male Republik geworden war, die Annahme eines offiziellen Staatswappens verschmähte, sich aber sehr oft veranlaßt sieht, derartige symbolische Zeichen in Verwendung zu nehmen, die dann wieder wie Eintagsfliegen verschwinden, weil sie leider jedesmal so nichtssagend und unheraldisch komponiert wurden, daß sie bei der Bevölkerung keine besondere Begeisterung für sich erwecken konnten.

Jedermann wird mir sicherlich beipflichten, wenn ich das im Jahre 1905 anläßlich des Besuchs des Königs Alphons von Spanien in Paris im Gebrauch gestandene Staatsemblem der République française (Abb. 1) als einer europäischen Großmacht nicht würdig halte. Als Emblem irgendeines Vereins wäre die Zeichnung ja ganz nett und entsprechend, aber als Wappen eines großen Staates wie Frankreich ist die Sache, vom rein heraldischen Standpunkt ganz abgesehen, doch viel zu kleinlich und nichtssagend konzipiert worden.



Abb. 1. Wappen der französischen Republik (1905)

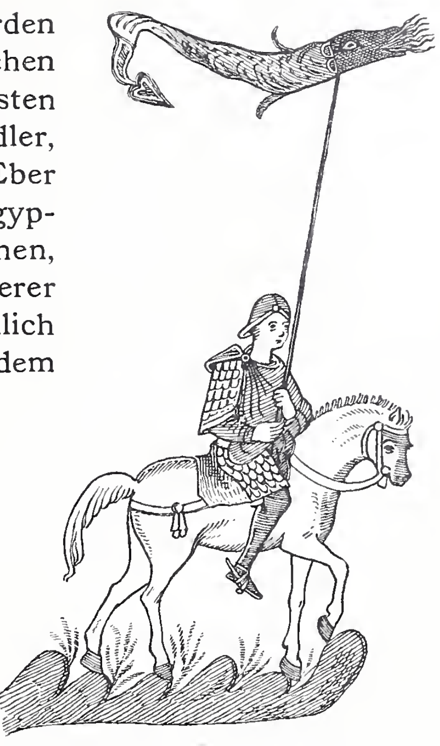
Das Schnörkelwerk der Kartusche fällt dem Beschauer vor allem andern in die Augen und dominiert dadurch im Bilde, während die recht armselige Symbolik im Schilde noch durch ganz unnötige Oliven- und Eichenzweige, die doch sonst gewöhnlich außerhalb der Schilde angebracht werden, gestört wird.

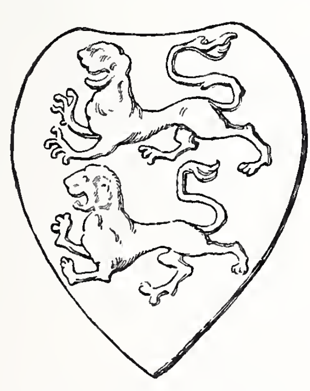
Man sollte glauben, die Geschichte der drei Republiken in Frankreich gäbe genügend Material, um eine, den historischen, staatsrechtlichen und heraldisch-künstlerischen Anforderungen entsprechende Komposition zu schaffen, aber dazu muß der Komponist nicht nur bloß ein guter Maler sein, sondern er muß auch ein klein wenig heraldisches Gefühl besitzen. Ein neues Staatswappen zu entwerfen ist sicherlich keine kleine Aufgabe, stellt doch schon der Umbau eines alten nicht geringe Anforderungen an den damit Betrauten, aber schwerlich kommt einer glücklich damit zustande, wenn er die Sache nicht von allem Anbeginn von der historischen, staatsrechtlichen, sondern allein von der künstlerischen Seite anfaßt. Es wird nur zu leicht auf solchem Wege ein Gebäude, das zwar eine hübsche Fassade, aber schlecht angelegte Wohnräume aufweist.

* * *

Vor allem wollen wir einmal sehen, welchen Einrichtungen und Verhältnissen die Landeswappen ihren Ursprung verdanken und auf welche Art und Weise sich dieselben zu den heute in Verwendung stehenden Gebilden

herausgewachsen haben. Wie bekannt, wurden schon im Altertum den Kriegerscharen Feldzeichen in Form von plastischen Figuren der verschiedensten Art vorangetragen. Die Römer benutzten den Adler, den Drachen, den Minotaurus, das Pferd, den Eber etc., ebenso vielgestaltig waren die Zeichen der Ägypter, Assyrer, Inder und so weiter. Die Normannen, Angelsachsen und Dänen führten mit besonderer Vorliebe die Drachenfigur, die sie wahrscheinlich aus ihrer Urheimat, dem fernen Indien, mit nach dem europäischen Norden und Westen gebracht hatten. Die englischen Könige benutzten sogar noch am Ende des XIV. Jahrhunderts einen plastischen Drachen, Utherpendragon, neben ihren Standarten, siehe die „Historia Anglica" des Matthäus Westmonasteriensis aus dem Jahre 1370. Viele dieser Zeichen, wie der Löwe, der Panther, der Hirsch, der Adler, das Einhorn, die Rose, die Lilie, der Mond, der Stern und so weiter, waren religiöse Zeichen, geheiligte Symbole, unter deren Führung die Mannschaft siegesbewußt dem feindlichen Heere entgegenzog. Diese auf langen Stangen vorgetragenen vergoldeten oder sonstwie bemalten Rundfiguren (Abb. 2) dienten als Sammelpunkte der Truppen, waren richtunggebend und aneifernd für die Kämpfenden. Die Farben dieser plastischen Feldzeichen waren aber von nebensächlicher Bedeutung, sie spielten keine besondere Rolle, das Körperliche der Figuren war hier allein ausschlaggebend. Erst als in späterer Zeit das farbige Tuch, die Fahne, als Feldzeichen Verwendung fand, kam auch die Farbe zu besonderer Geltung. So heißt es zum Beispiel im Nibelungenlied: „er bant ouch zeime schafte ein zeichen daz was rôt" oder im „Ruolandes Liet" (c. 1173): „Einen spiez nam er ane thie hant, einen wîzen vanen er ane bant." Die, wie wir sehen, noch leere Farbenfläche der Fahne bevölkerte sich aber sehr bald mit verschiedenen Figuren, meist religiösen Charakters, unter denen, wie leicht begreiflich, das Kreuz die hervorragendste Rolle spielte. So erscheint auf der vierzipfligen blauen Fahne des normannischen Herzogs Wilhelm des Eroberers (1066) ein weißes Viereck mit einem goldenen Kreuz (Tapete des Doms zu Bayeux aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts), im Kreuzzug des Jahres 1189 trugen die Franzosen rote, die Engländer weiße, die Scharen aus Flandern grüne Kreuze als Heerzeichen. Von den Deutschen sind schon aus früherer


Abb. 2. Krieger mit plastischem Feldzeichen („Psalterium aureum", St. Gallen)


Abb. 3. Aus dem Siegel Heinrichs von Mödling (1220)

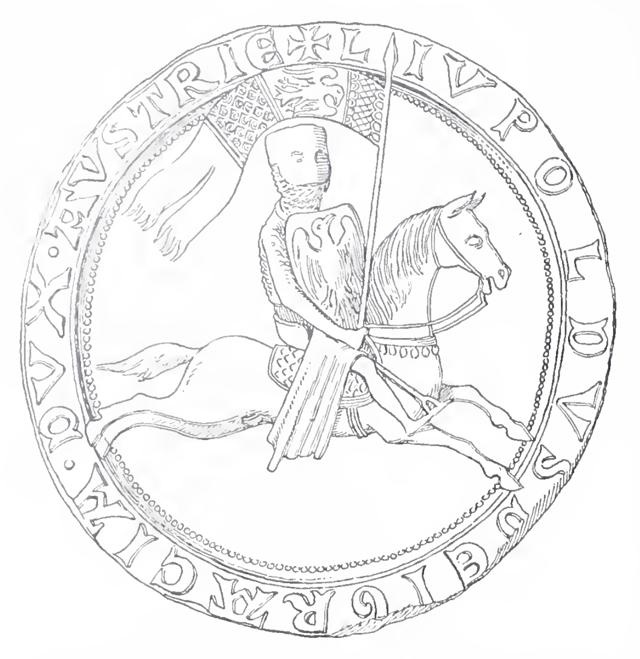


Abb. 4. Avers des Münzsiegels Leopold VI. (1205)

Zeit goldene Kreuze auf weißem Grund bekannt, die später weiß auf rot getragen worden sind, siehe die „Reimchronik“ des Ottokar Horneck († 1320): „daz velt in rôter varbe, darinne was en mitten ein wîzez kriuz gesniten“. Diese ersten Heerbannszeichen in Fahnenform besaßen nur geringen heraldischen Charakter und dies änderte sich auch dann nicht sofort, als man begann, zur Kenntlichmachung der Krieger, deren Gesicht unter dem Topfhelm des XII. Jahrhunderts gänzlich verschwand, wappenmäßige Heerzeichen auf den Rüststücken, auf Schild und Helm, am Panzerhemd und Kursit anzubringen. Die großen, den ganzen Mann deckenden, sogenannten „Normannenschilde“ der Frühzeit eigneten sich ganz besonders zur Aufnahme von heraldischen Figuren verschiedenster Formation.

Längere Zeit hindurch werden neben heraldischen Schilden die unheraldisch ausgestatteten Banner weiter benutzt, weil man sich von den althergebrachten, erinnerungsreichen Zeichen nicht so leicht trennen konnte, bis endlich auch das Banner ausschließlich und einheitlich mit dem dazugehörigen Schilde wappenmäßige Bilder aufnahm. Diese Bilder waren aber im Anfang niemals persönliche Zeichen ihrer Träger, sondern stets Zeichen des betreffenden Heerbanns, die bis zum Ende des XII. Jahrhunderts nur von Fürsten und Dynasten eben als Herren des betreffenden Heerbanns, als Abzeichen ihrer Hoheit geführt wurden, von ihren Untergebenen, ihren Gefolgsleuten aber als Zeichen der Zugehörigkeit zu ihnen.



Abb. 5 Revers des Münzsiegels Leopold VI. (1205)

Aus diesem Heerbannszeichen entwickelten sich allmählich die späteren Landeswappen. Auch die minderen Herrschaftswappen, die Wappen von Territorien mäßigen Umfangs, lassen sich von solchen Feldzeichen ableiten, weil die Lehens-

träger der Fürsten ihre Aufgebote ebenfalls mit eigenen Zeichen versahen, die dann den betreffenden Territorien zugehörten und als Wappenbilder dieser Herrschaften verblieben. Der Begriff „Landeswappen", also nicht das Wappen eines Geschlechts, sondern eines Territoriums, hatte sich auf dem vorhin angedeuteten Wege schon ziemlich früh herausgebildet. So spricht Gottfried von Straßburg in seinem „Tristan" (1215) von einem „Landpanier": „Nu die innern begunden ir lantbaniere erkennen, ir zeichen hoeren nennen". Der Bearbeiter der „Kudrun", ein Süddeutscher, zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts, sagt: „Der künic von Ormanîe der was vrô genuoc dô er und ouch die sîne sînes landes wafen truoc", weiters; „vor der ûzern porten sih ich von Môrrîchen wagen daz landes zeichen". Im „Apollonius" des Heinrich von Neustadt, eines Österreichers (1312), findet sich folgende Stelle: „ouf iedes ros man entwarf den schild von dem lande" und so weiter. Das Landeswappen, hervorgegangen aus dem Heerbannszeichen, blieb am Gau haften, auch wenn derselbe den Besitzer wechselte, also ganz kongruent dem Haus- und Hofmerkzeichen, es band sich eben nicht an die Person, sondern an das Land. Es gibt dafür Beweise genug, selbst innerhalb unserer heimatlichen Grenzen. Ein Beispiel möge genügen. Als im Jahre 1192 der Letzte aus dem Hause der Traungauer, Ottakar II. Herzog von Steier, kinderlos gestorben war, fiel gemäß eines Übereinkommens vom Jahre 1186 das Herzogtum an den Babenberger Leopold V. den Tugendhaften, nach dessen baldigem Tod sein zweiter Sohn Leopold VI. der Glorreiche die Regentschaft in der Steiermark antrat, mit ihr aber auch das damalige Wappen, das Heerbannszeichen des Herzogtums, einen schwarzen Panther im silbernen Feld, übernahm.



Abb. 6. Wappen des Herzogtums Kärnten aus der Züricher Wappenrolle (erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts)

Das Heerbannszeichen seines Geschlechts, der Babenberger, zeigt dagegen zwei Löwen übereinander, wahrscheinlich schwarz im goldenen Feld, wie es sein Onkel Heinrich der Ältere von Mödling in seinem Siegel vom Jahre 1220 führte (Abb. 3). Als Leopolds Bruder Friedrich der Katholische im Jahre 1198 kinderlos starb, erhielt Leopold auch noch Österreich, dessen Heerbannszeichen ein goldener Adler im schwarzen Felde gewesen war. Leopold führte nun, diesen beiden an ihn gefallenen Ländern entsprechend, beide Bilder gleichzeitig als Herzog von Österreich und Herzog von Steier, ohne weitere Berücksichtigung seines ihm von seinem Geschlecht überkommenen Wappens; siehe sein Münzsiegel aus dem Jahre 1205 (Abb. 4 und 5). Der Avers des Siegels (Abb. 4) zeigt in Schild und Fahne den Adler von Österreich, der Revers



Abb. 7. Wappen des Bistums Salzburg aus der Züricher Wappenrolle



Abb. 8. Siegel Ulrichs von Liechtenstein, Marschalls von Steier (1270)

(Abb. 5) den Panther der Steiermark*, beide nicht Geschlechtswappen des Herzogs, sondern Heerbannszeichen der Herzogtümer, die in den Besitz des Herzogs gekommen waren.

Die Mödlinger Linie der Babenberger, die das Heerbannszeichen ihres Hauses allein benutzte, starb bereits mit dem Sohne Heinrichs um 1236 aus, also noch um 10 Jahre früher als die Hauptlinie. Ihr Bannerzeichen überdauerte aber das Geschlecht, denn die Löwen, der Raumfüllung der Schildhälfte halber um einen vermehrt, lassen sich im Wappen des Herzogtums Kärnten (Abb. 6) und um einen reduziert im Wappen des Herzogtums Salzburg (Abb. 7) nachweisen. Interessant für diesen Fall ist auch das Siegel des bekannten Minnesängers Ulrich von Liechtenstein aus dem Jahre 1270 im Stiftsarchiv zu St. Lambrecht. Er bekleidete die Würde eines Marschalls von Steier, also jene Amtsstelle, die das Aufgebot an den Heerbann erließ und das Landesbanner entfaltete. Das Siegel, im Umriß das viereckige Bannertuch imitierend, zeigt den steierischen Panther, zu dessen Füßen das Liechtensteinsche Feldzeichen, die beiden schwarzen Schrägbalken in Silber angebracht ist (Abb. 8).

Dieses eine hier vorgeführte Beispiel illustriert in recht deutlicher Weise das Wesen der Heerbannszeichen und der aus ihnen hervorgegangenen Landeswappen.

Das Bannerzeichen übertrug sich, war es einmal im Schilde aufgenommen, auch auf das Geschlecht des betreffenden Bannerherrn und blieb an diesem als Geschlechtswappen haften, besonders als die Lehen erblich geworden waren, und es sind verhältnismäßig nur wenige Fälle vorhanden, wo dies nicht geschah. Das Feldzeichen ist also auch die Quelle, welcher die meisten Wappen des sogenannten Uradels ihren Ursprung verdanken.

Die Landeswappen und die Geschlechtswappen der betreffenden Fürsten und Dynasten fallen gewöhnlich in eins zusammen, ausgenommen natürlich jene derzeit allerdings sehr zahlreichen Fälle, wo das Regentenhaus fremdem Boden entstammt. So ist zum Beispiel das Geschlechtswappen des österreichischen Kaiserhauses nicht identisch mit dem österreichischen Landeswappen, sondern mit jenem von Lothringen, wenngleich man diesem das Wappen der Habsburger voranstellt, trotz des im Jahre 1740 erfolgten Erlöschens dieses Hauses im Mannesstamm. Auch das Geschlechtswappen des preußischen Königshauses ist nicht das

Abb. 9. Castilien und Leon nach Matthäus Parisiensis (zirka 1244)

* Die hinter dem Panther sichtbare Lilie diente nur als Beizeichen, um das steirische Wappenbild von dem mit ihm ganz gleichen ehemaligen Wappen von Kärnten zu unterscheiden. Dieses Beizeichen ist aber in späteren Siegeln des Herzogs nicht mehr sichtbar.

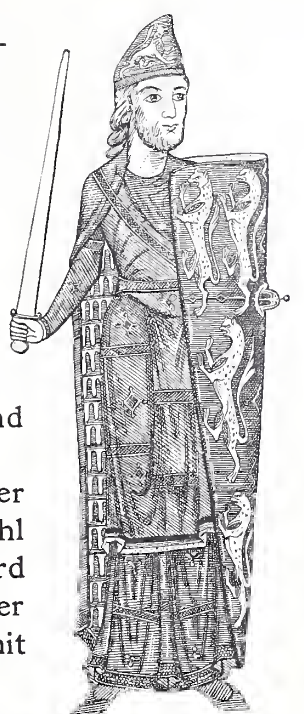


Abb. 10. Geoffrey Plantagenet (1151)

Landeswappen von Preußen, sondern jenes des Fürstentums Hohenzollern und so weiter. Auch ein Wechsel der Wappen kommt häufig vor, veranlaßt durch die Erwerbung (Heirat, Erbschaft, Kauf, Tausch und Eroberung und so weiter) eines neuen Besitzes. Man läßt das vielleicht minderwertige oder aus irgendeinem Grunde weniger zusagende Wappen des eigenen Hauses fallen und führt das Wappen und den Namen des neuen Besitzes allein weiter. Als Beispiel möge folgendes dienen. Als Hartmann, der letzte Graf von Kyburg, gestorben war, fiel das Erbe an die Habsburger, Rudolf und Eberhard, die den Besitz unter sich aufteilten.

König Rudolfs I. Mutter war Heilwig, eine Tochter Ulrichs von Kyburg, sein Vetter Eberhard, der Gemahl Annas, der Erbtochter des letzten Kyburgers. Eberhard nahm nun Titel und Wappen von Kyburg an und wurde der Stammvater des zweiten Kyburger Geschlechts, das mit dem Grafen Egno von Kyburg 1415 wieder erlosch.

Wollte man aus Pietät oder sonst einem Grunde das angestammte, alte Wappen seines Hauses nicht aufgeben, so vereinigte man das alte und neu erworbene in einem Schilde, indem man diesen quer teilte oder spaltete, auch quadrierte und im ersten und vierten Felde das eine, im zweiten und dritten Felde das andre Wappenbild unterbrachte. Allerdings wiederholten sich in diesem Falle die Figuren, aber bei manchen von ihnen, die eine Quer- oder Längszerrung ihrer Form nicht vertragen hätten, war diese Art und Weise der Darstellung einer Teilung oder Spaltung des Schildes jedenfalls vorzuziehen.

Für diese letztere Art ist das Wappen von Spanien — Castilien und Leon — das älteste Beispiel. Es wird bereits von Matthäus Parisiensis, einem gelehrten Mönche des Benediktinerstifts St. Albans bei London, um zirka 1244 zur Abbildung gebracht (Abb. 9) und beschrieben*.

Reichte die Vierung zur Unterbringung der Gebietssymbole nicht mehr aus, so teilte man den Schild in eine größere Anzahl von Feldern, belegte ihn in der späteren Zeit noch mit kleinen Schilden, meist auf der Herzstelle und so weiter. Auf diese Art vergrößerte sich im Laufe der Zeit die Anzahl der Figuren in den Schilden der Länder, ihre Bilder wechselten, je nachdem ein Gebiet neu erworben oder ein altes verloren und deshalb gestrichen werden mußte. Das Landeswappen wurde dadurch gewissermaßen zu einer Landeshistorie in Bildern.

Der heraldisch-künstlerische Wert der Landeswappen ging nun durch die arge Häufung der Figuren in einem Schilde allerdings verloren, dafür

* Scutum regis Castellae et Leonum videlicet moderni sed non patris, pater enim portavit scutum tale quale comes Provinciae Raimundus. 1. Campus huius quarteri rubeus, castrum de auro — 2. campus huius quarteri albus, leo de purpura — 3. campus iste albus, leo de purpura — 4. campus rubeus, castrum de auro. (Castilien: in Rot ein goldenes Castell. Leon: in Weiß ein purpurner Löwe.)



Abb. 11. Vom Grabmal William Longespée Earl of Salisbury († 1226) in der Kathedrale zu Canterbury

gewannen aber die Wappen an historischem Wert, sie wurden zu inhaltsreichen Dokumenten der Geschichte. Es wäre sicherlich sehr interessant, diesen Werdegang der Staatswappen an mehreren Beispielen und bei verschiedenen Nationen zu verfolgen, aber wir müssen den hier zur Verfügung gestellten Raum berücksichtigen und uns mit einem Lande begnügen.

Wir wählen das britische Königreich, weil bei ihm die Wappenhistorie sehr bewegt und für unsere Zwecke am instruktivsten verläuft.

Die englischen Könige normannischen Stammes beginnend mit Wilhelm I., dem Eroberer, Herzog der Normandie, seit der entscheidenden Schlacht bei Hastings in der Grafschaft Sussex gegen den letzten angelsächsischen König Harald II. am 14. Oktober 1066 Herr von England, sowie seine Söhne König Wilhelm II. Rufus (1087 bis 1110), Heinrich I. Beauclerc (1110 bis 1135) und der Sohn seiner Tochter Adela Stephan von Blois, der von 1135 bis 1154 regierte, sollen als Wappenbild zwei goldene Leoparden* im roten Schildfeld geführt haben. Ein Siegel mit dem Wappen aus dieser frühen Zeit liegt leider nicht vor. Auf der Tapete von Bayeux, welche die Schlacht bei Hastings zur Darstellung bringt, erscheint der normannische Herzog Wilhelm der Eroberer mit einem Schilde ohne jedwede heraldische Figur und es ist sehr fraglich, ob man damals bei den Normannen überhaupt schon Wappen in unserem Sinne in Verwendung hatte.

Als mit Heinrich II. (1154 bis 1189), dem Sohne der eigentlichen Thronerbin Mathilde, Tochter Heinrichs I., die in zweiter Ehe mit Gottfried Plantagenet Grafen von Anjou verheiratet war, 1154 das Haus Anjou-Plantagenet auf den englischen Königsthron kam, soll die Zahl der Leoparden um einen vermehrt worden sein. — Heinrich II. besaß außer England noch die Normandie, die Lehenshoheit über die Bretagne, Anjou und Maine und erhielt durch seine Frau Eleanor, Tochter und Erbin Wilhelms Herzogs von Aquitanien, die Länder Poitou, Guyenne und Gascogne. Nach Angabe alter Skribenten soll das Wappenbild von Aquitanien ein Löwe gewesen sein und daher der neue dritte Leopard im englischen Wappen kommen, doch sind diese Erklärungen über das englische



Abb. 12. John Lackland (M. S. Cott. Julius, C. VII)



Abb. 13. Wappen von England (? bis 1340)

* Unter „Leopard“ versteht man einen Löwen mit en face gestelltem Kopf.



Abb. 14. Wappen von England (1340 bis 1405)

Wappen in seiner Urzeit nur Annahmen, die durch nichts bewiesen werden können.

Von dem Vater Heinrichs II., dem Herzog Gottfried Plantagenet († 1151), sogenannt nach dem Ginsterzweig — „genêt“ —, den er auf seinem Helm trug, ist dessen Schildbild bekannt. Eine emaillierte Platte vom Grabe in der Kirche St. Julian in Le Mans, jetzt im Museum derselben Stadt, zeigt auf dem blauen Grunde des Normannenschildes mehrere, sechs, vielleicht auch acht gelbe Löwen (Abb. 10). Es wäre immerhin die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Wappenfiguren von England dem Schilde Plantagenets entnommen worden sind, ein Wappenbild, das übrigens später noch einmal auftaucht. Nach dem uns schon bekannten Matthäus Parisiensis führte Wilhelm Langschwert Graf von Salisbury, ein natürlicher Sohn König Heinrichs II. und der schönen Rosamunde de Clifford, sechs goldene Löwen im blauen Schilde (Abb. 11), also das Wappen seines Großvaters.

Zum erstenmal nachweisbar findet sich das englische Wappenbild in einem Siegel von Heinrichs II. Sohn Richard I. Löwenherz (1189 bis 1199) von zirka 1195. Das Siegel zeigt drei Leoparden übereinander.

Richards Bruder Johann ohne Land (1199 bis 1216), der bis auf Guyenne alle Besitzungen in Frankreich verloren hatte, soll als Prinz nur zwei Leoparden geführt haben (Abb. 12). Dessen Sohn Heinrich III. (1216 bis 1272), dann Eduard I. (1272 bis 1307), Eduard II. (1307 bis 1327) und Eduard III. (1327 bis 1377) bis zum Jahre 1340, führten alle den gleichen Schild (Abb. 13).

Als im Jahre 1328 mit König Karl IV. von Frankreich der Mannesstamm der älteren Linie der Capetinger erlosch, erhob Eduard III. von England als Sohn der Tochter König Philipps IV. von Frankreich Anspruch auf den Thron von Frankreich, dem er auch in den nun folgenden Kriegen mehr als das halbe Reich entriß. Eduard III. brachte die neu eingetretenen Verhältnisse im Wappen zum Ausdruck, indem er den englischen Schild viertete, im 1. und 4. Felde Frankreich*, im 2. und 3. Felde England einsetzte.

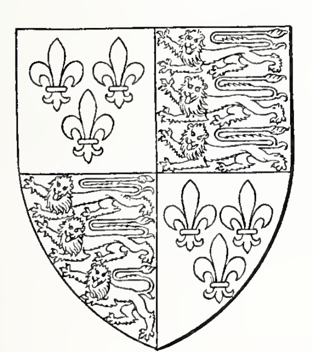


Abb. 15. Wappen von England (1405 bis 1603)

Daß König Eduard Frankreich in das erste Feld setzte, ihm also den Vorrang gegenüber England einräumte, geschah aus politischen Gründen. Er wollte den Franzosen

* Frankreich führte damals ein mit goldenen Lilien besätes blaues Feld — d'azur semé de fleurs de lys d'or. „Besät“ nennt man ein Feld, wenn die Figuren teilweise im Rande des Feldes verschwinden, „bestreut“, wenn die Figuren vollständig bleiben.

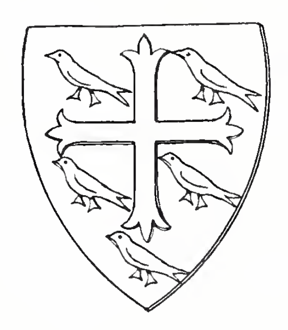


Abb. 16. St. Edward the Confessor

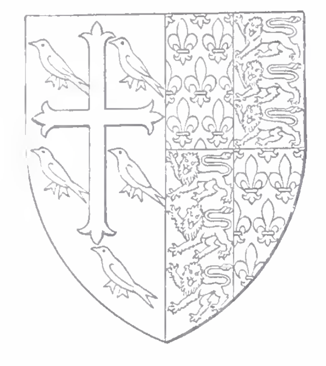


Abb. 17. Wappen Richards II.

damit schmeicheln, vielleicht auch ihnen in Erinnerung bringen, daß er einem französischen Hause entstammte.

Eine schöne Zeichnung dieses Wappens findet sich am Grabmal des Königs in der Westminsterabtei (siehe Abbildung 14). Diese Wappenführung blieb unter seinen Nachfolgern bis zum Jahre 1405 im Gebrauch. Sein Enkel König Richard II. (1377 bis 1399) und Heinrich IV. (1399 bis 1413) aus dem Hause Lancaster benutzten dieselbe Formation; als man aber in Frankreich unter Karl V. 1364 das Wappenbild änderte und nur drei Lilien, zwei über eine gestellt, in das Feld setzte, änderte man 1405 auch in England vorsichtigerweise das französische Schildfeld, um die Ansprüche auf die französische Krone nicht durch die Weiterführung des nun veralteten, nicht mehr gültigen Wappenbildes in irgendeiner Art zu gefährden (Abb. 15).

König Richard II. führte bisweilen das Phantasiewappen seines Schutzpatrons, des heiligen Eduards des Bekenners* (Abb. 16), mit seinem vereint: in der vorderen Hälfte des Schildes das Wappen St. Eduards, rückwärts jenes von England (Abb. 17). Auch im Siegel der Gemahlin Heinrichs IV. Mary de Bohun findet sich dieses Wappenbild: im blauen Felde ein goldenes Lilienkreuz, von fünf goldenen Martlets (an den Füßen gestümmelte „Seeschwalben") beseitet.

Außer dem bekannten Phantasiewappen des heiligen Georg: in Weiß ein rotes Kreuz (Abb. 18), spielt noch das Phantasiewappen des heiligen Edmunds Königs von Ostangeln, Schutzpatrons der englischen Könige († 870): in Blau drei goldene Kronen (Abb. 19), eine besondere Rolle in der altenglischen Heraldik und Dekorationskunst.

Der Schild Frankreich-England wird von allen weiteren Regenten Englands, von Heinrich V. (1413 bis 1422), Heinrich VI. (1422 bis 1461), Eduard IV. (1461 bis 1483) aus dem Hause York, Eduard V. (1483), Richard III. (1483 bis 1485), Heinrich VII. (1485 bis 1509) aus dem Hause Tudor, Heinrich VIII. (1509 bis 1547), Eduard VI. (1547 bis 1553), Mary I. der Katholischen (1553 bis 1558) und Elisabeth (1558 bis 1603) in derselben Form, wie ihn die Abbildung 15 zeigt, geführt. Mit dem Tode der Königin Elisabeth war auch das Haus Tudor erloschen. Es folgte Jakob I. (1603 bis 1625) aus dem Hause Stuart, als König von Schottland Jakob VI., ein Sohn der Maria Stuart, Königin von Schottland, die eine Enkelin von Margaretha, der Schwester Heinrichs VIII. und Gemahlin König Jakobs IV. von Schottland war. — Nun wurde ein neues Wappenbild konstruiert, um nicht nur allein Schottland, das mit England in Personalunion verbunden wurde,

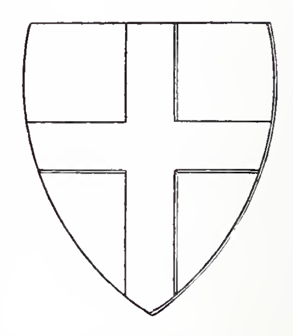


Abb. 18. Wappen des heiligen Georg

* Eduard der Bekenner, Sohn Ethelreds II., Königs von England (1042 bis 5. Jänner 1066).



Abb. 19. Wappen des heiligen Edmund

sondern auch Irland, das schon lange wenigstens teilweise im Besitz Englands sich befand, im Wappen kenntlich zu machen. Man viertete den Schild, setzte in das 1. und 4. Feld das früher geführte Wappen Frankreich-England, in das 2. Feld Schottland und in das 3. Feld Irland (Abb. 20).

Jetzt beginnt, wie man aus diesem Bilde erkennen kann, das englische Wappen kompliziert zu werden. Die Felder 1 und 4 werden durch ihre vielen kleinen Figuren unklar, das Gleichgewicht erscheint gestört, Irland fällt gewissermaßen aus dem Schilde heraus. Mit einer Aufstellung: Feld 1 Frankreich, 2 England, 3 Schottland und 4 Irland, hätte eine bessere Wirkung erzielt werden können, aber man wollte wahrscheinlich Schottland den zweiten Platz einräumen, weil das schottische Königreich England gleichwertig, das regierende Königshaus ein schottisches war. Der konservative Charakter der Engländer mag auch dabei seinen Einfluß geäußert haben.

Das schottische Wappen: in Gold innerhalb eines roten Doppelinnenbords mit gegenstelligen Lilien (Double Tressureflory counter flory) ein roter Löwe, erscheint zum erstenmal nachweisbar in einem Siegel des Königs Alexander II. von Schottland um 1235. Das umstehende Siegel des Königs David II. (1329 bis 1370) aus dem Hause der Bruce zeigt dasselbe Bild sehr deutlich (Abb. 21).

Das Wappen der Steward, Stewart oder Stuart*, ein von Blau und Silber in drei Reihen geschachter Querbalken im goldenen Felde (Abb. 22), den wir bereits von Walter Steward um 1170 geführt sehen, blieb ganz außer Spiel. — Die Eroberung Irlands begann bereits 1172 unter dem König Heinrich II. und war 1691 noch nicht ganz durchgeführt. Bis zum Jahre 1542 trug Irland nur den Titel einer Lordship, erst von diesem Jahre an nannte sich Heinrich VIII. „König von England und Irland", ohne aber das Wappen des Landes in das Staatswappen aufzunehmen.

Das alte Wappen von Irland sollen drei übereinander stehende goldene Kronen im blauen Felde gewesen sein. Heinrich VIII. ließ aber in den Münzen für Irland eine Harfe einsetzen (1530). Im Harleyan Manuskript Nr. 304 (Britisches Museum) wird das Wappen von Irland als drei alte goldene Harfen mit silbernen Saiten in Rot beschrieben und die irischen Münzen unter Elisabeth zeigen dasselbe Bild. Aus diesen variablen



Abb. 20. Wappen von England-Schottland (1603 bis 1649)

* Der Stammvater der Steward war der Normanne Alan Lord of Oswestry in Shropshire. Der Name Steward bezeichnet ein Amt — Mundschenkenamt, Lord High Steward of Scotland —, das diese Familie fast 200 Jahre innehatte, ehe sie auf den Thron kam. Unter König Malcolm IV. (1153 bis 1165) war das Amt erblich geworden. Nach dem Tode des Königs David II., 1370, bestieg der High Steward als Robert II. — er war mütterlicherseits mit den Bruce verwandt — 1371 den Thron von Schottland. Die Bruce führten ein rotes Andreaskreuz in Gold, das im Landeswappen von Schottland ebenfalls keine Berücksichtigung gefunden hatte.



Abb. 21. Siegel des Königs David II. von Schottland

Darstellungen des irischen Gesamtwappens geht so ziemlich deutlich hervor, daß für die verschiedenen Teilkönigreiche der hiberischen Insel ursprünglich ein gemeinsames, feststehendes Wappenbild nicht existiert haben mochte.

Als das neue Wappen unter Jakob I. zusammengesetzt wurde, griff man auf das Münzbild unter Heinrich VIII. zurück und setzte die goldene Harfe mit silbernen Saiten in ein blaues Feld. Das Wappen unter Jakob I. wurde auch von dessen Sohn Karl I. (1625 bis 1649) benutzt. Nach der Hinrichtung dieses unglücklichen Königs folgte das Interregnum mit Oliver Cromwell und dessen Sohn Richard als Protektors, welch letzterer 1659 freiwillig sein Amt niederlegte. Das Wappen während dieser Zeit war geviert und zeigte im 1. und 4. Felde das rote St. Georgs-Kreuz in Silber für England, im 2. Felde in Blau ein silbernes Andreas-Kreuz für Schottland und im 3. Felde die Harfe von Irland wie im königlichen Wappen. Auf der Herzstelle des Schildes ruhte das Cromwellsche Geschlechtswappen, ein silberner Löwe im schwarzen Felde (Abb. 23). Seltsamerweise war der Schild der Republik mit der englischen Königskrone geschmückt. (!) Karl II. (1660 bis 1685) und Jakob II. (1685 bis 1688), beide Söhne Karls I., führten wieder dasselbe Wappen wie ihr Vater (Abb. 20).

Nach der Absetzung König Jakobs II. im Jahre 1688 und der Wahl des Prinzen Wilhelm von Oranien, der mit Mary, der Tochter Jakobs, verheiratet war, trat abermals eine Wappenänderung ein.

Unter Wilhelm III. (1689 bis 1702), der gemeinschaftlich mit seiner Frau Mary II. (1689 bis 1694) den englischen Thron bestieg, erscheint der Wappenschild von England-Schottland während dieser Doppelregierung gespalten; vorne das Wappenbild für Wilhelm III., rückwärts das Wappenbild für Mary II. (Abb. 24). Beide Schildhälften zeigen dasselbe Wappen, wie es im Jahre 1603 zusammengestellt worden war (siehe Abb. 20), nur ist die vordere Hälfte, der Wappenanteil Wilhelms III., mit dessen Hauswappen, dem Schild von Nassau: ein goldener Löwe im blauen, mit goldenen Schindeln bestreuten Felde, auf der Herzstelle belegt.

Die etwas eigentümliche Wiederholung ein und desselben Wappenbildes in einem gemeinschaftlichen Schilde sollte die vollkommene Gleichberechtigung der beiden Regenten zum Ausdruck bringen.

Als im Jahre 1694 die Königin Mary starb, führte der König die vordere Hälfte des Wappenschildes allein weiter

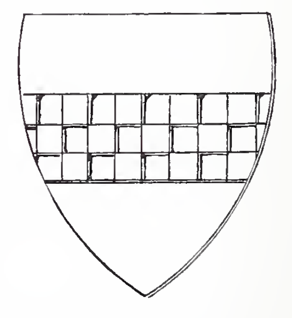


Abb. 22. Wappen der Stewart oder Stuart

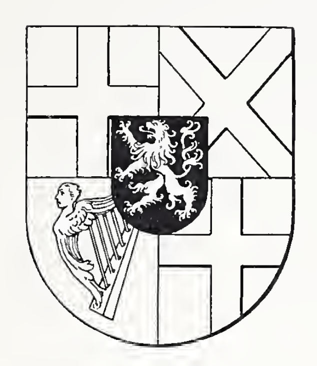


Abb. 23. Wappen der Republik unter Cromwell (1653 bis 1659)

(Abb. 25). Nach dem Tode Wilhelms III. bestieg die zweite Tochter Jakobs II. Anna den Thron von England und Schottland (1702 bis 1714). Ihr Gemahl Prinz Georg von Dänemark kam aber nicht mit auf den Thron, daher auch dessen Hauswappen unberücksichtigt blieb. Anna führte dasselbe Wappen wie ihre Schwester Mary (Abb. 20) bis zum Jahre 1707. In diesem Jahre, am 6. Mai, erfolgte der Abschluß einer Union zwischen England und Schottland, wodurch beide Staaten unter dem Titel „Großbritannien" zu einem Königreich vereinigt wurden. Diesem neuen Verhältnisse mußte auch im Wappen Rechnung getragen werden. Um die Verschmelzung der beiden Königreiche heraldisch zu symbolisieren, schob man ihre Wappenbilder in ein Feld zusammen, wobei man den Doppelinnenbord des schottischen Wappens an der Vorderseite beschnitt (Abb. 26). Von Rechts wegen hätte man auch das englische Wappenbild an der Rückseite beschneiden müssen, aber die Engländer besaßen trotz des den Staat regierenden schottischen Königshauses unbestritten die Suprematie und würden eine Verstutzung ihrer Leoparden kaum zugelassen haben. Das Wappen von Frankreich erschien aber auch jetzt noch im Staatswappen, obgleich schon unter Königin Mary I. die letzte Besitzung in Frankreich, Calais, 1558 verloren gegangen war. Die französischen Lilien, die seit dem Jahre 1340 stets den ersten Platz im königlichen Wappen eingenommen hatten, mußten sich jetzt allerdings mit dem zweiten Platz begnügen.



Abb. 24. Wappen von England-Schottland (1689 bis 1694)

Nach dem Tode der Königin Anna kam, da der Prätendent Jakob (III.), ein ehelicher, aber katholischer Sohn Jakob II., sich nicht durchzusetzen vermochte, das Haus Hannover auf den englischen Thron. — Großbritannien und Hannover wurden durch eine Personalunion, ähnlich wie vormals England und Schottland, miteinander verbunden. Georg I. (1714 bis 1727) Kurfürst von Hannover, ein Enkel Elisabeths, einer Schwester Karls I., führte den Schild geviert; im 1. Feld Großbritannien, im 2. Frankreich, im 3. Irland und im 4. Hannover, dessen Wappenbild sich aus mehreren Feldern gruppierte: 1. Erzschatzmeisteramt (Herzschild): in Rot die alte deutsche Kaiserkrone. 2. Braunschweig: in Rot zwei goldene Leoparden*.

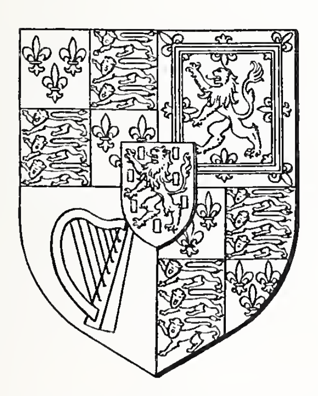


Abb. 25. Wappen von England-Schottland (1694 bis 1702)

* Das Wappen von Braunschweig ist konform dem alten englischen Wappen. Die Schwester von Richard Löwenherz Mathilde war die Gemahlin Herzogs Heinrich des Löwen, die wahrscheinlich wie ihr Bruder Johann ohne Land zwei goldene Leoparden im roten Feld geführt hatte. Wäre Johann kinderlos gestorben, so wäre ihr Sohn Heinrich der nächste Anwärter auf den englischen Thron gewesen. Dies mag auch die Veranlassung gewesen sein, daß dieser das Wappen seiner Mutter weiterführte.

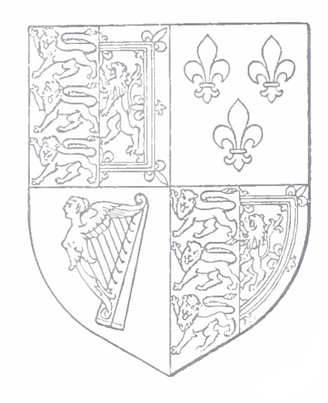


Abb. 26. Wappen von Großbritannien und Irland (1707 bis 1714)

3. Lüneburg: im goldenen mit roten Herzen bestreuten Feld ein blauer Löwe. 4. Niedersachsen: in Rot ein silbernes Pferd. Dieses Wappen (Abb. 27) wurde auch von dem Sohne Georgs Georg II. (1717 bis 1760) und seinem Enkel Georg III. (1760 bis 1820) bis 1801 benutzt.

Am 1. Jänner 1801 wurden die Lilien Frankreichs, die, wie schon früher erwähnt, nur mehr ein Gedächtniswappen repräsentierten, endlich entfernt und ein neues Staatssymbol geschaffen: Feld 1 und 4 England, 2 Schottland, 3 Irland und in einem mit dem Kurhut geschmückten Herzschild Hannover (Abb. 28). Im Jahre 1816 wurde der Kurhut durch die hannoverische Königskrone ersetzt, weil im Jahre 1814 Hannover zu einem Königreich erklärt worden war (Abb. 29). — Diese Wappenform wurde auch unter den Söhnen des Königs Georg Georg IV. (1820 bis 1830) und Wilhelm IV. (1830 bis 1837) benutzt.

Nach dem Tode des kinderlosen Königs Wilhelm IV. kam Viktoria, die Tochter Eduards Herzogs von Kent, eines Bruders des Königs, auf den Thron (1837 bis 1901).

Weil nun Hannover, ungleich England, in weiblicher Linie nicht vererbbar war, fiel dieser Staat an den nächst älteren Bruder Wilhelms, an Ernst August Herzog von Cumberland. Das Wappen von Hannover mußte demzufolge aus dem Schilde verschwinden, der von einer Last befreit wurde, welche seine heraldische Schönheit nicht gerade gehoben hatte.

Seit der Königin Viktoria wird das Wappen von Großbritannien und Irland wieder in der einfachen Form, wie die Abbildung 30 sie zeigt, geführt, nämlich in Feld 1 und 4 England, 2 Schottland und 3 Irland.

Unter König Eduard VII. (seit 1901) lag noch keine Veranlassung vor, an dem Wappenbild irgend etwas zu ändern.

Die Wappen des Fürstentums Wales, nach dem der Kronprinz den Titel trägt (geviert; Feld 1 und 4 in Gold ein schreitender roter Löwe, 2 und 3 in Rot ein schreitender goldener Löwe), und des Königreichs Man (in Rot ein geharnischter und bespornter Dreifuß), die beide im XIII. Jahrhundert an England kamen, fanden im englischen Wappen niemals eine Vertretung.

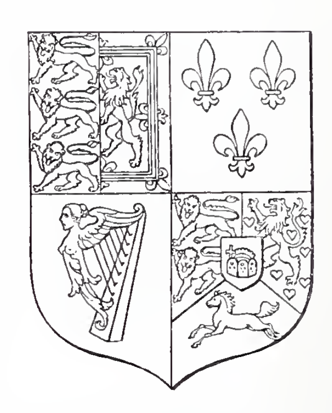


Abb. 27. Wappen von Großbritannien und Hannover (1714 bis 1801)

Zum Schluß unserer Vorführung der verschiedenen Formationen des englischen Wappens sei noch der Kuriosität halber erwähnt, daß die Schotten von jeher gegen die Voranstellung der englischen Leoparden protestierten, und heute noch findet man das Staatswappen von Großbritannien und Irland im nichtoffiziellen Gebrauch in Schottland in folgender Aufstellung: Feld 1 und 4 Schottland, 2 England und 3 Irland. Auch

die Schildhalter sind dementsprechend umgestellt, siehe Abbildung 31, entnommen einem Fakturenkopf aus Edinburgh, 1901.

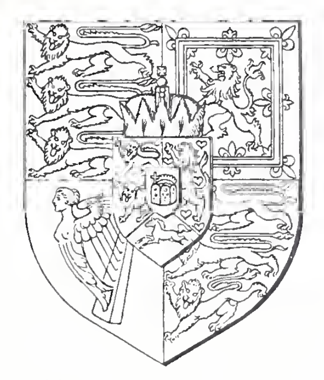


Abb. 28. Wappen von Großbritannien und Hannover (1801 bis 1816)

Die Schotten begründen diese ihre Umstellung der beiden Wappenbilder damit, daß im Jahre 1603 ein schottischer König den englischen Thron bestiegen habe, England also eigentlich ein Besitz des schottischen Königshauses geworden war, daher nicht auf den ersten, sondern auf den zweiten Platz im Unionswappen gehöre.

Diese, in möglichster Kürze vorgeführte Entwicklung des englischen Wappenbilds, wobei nur der Schild ohne alle weiteren Nebenbestandteile des Wappens, wie Helm, Krone, Schildhalter etc., berücksichtigt wurde, möge als illustrierendes Beispiel für den innigen Zusammenhang zwischen Landesgeschichte und Landeswappen dienen und zeigen, wie sich die Schicksale der Länder, ob freudige oder traurige, in ihren Wappen spiegeln.

* * *

Die ersten Landeswappen waren sehr einfach in ihren heraldischen Motiven, allmählich wurden sie, wie wir dies bei dem englischen Wappen verfolgen konnten, immer reichhaltiger und komplizierter, bis sie zu jenen monströsen Gebilden auswuchsen, wie solche in den sogenannten „großen" Staatswappen mancher Reiche zu sehen sind. So führen zum Beispiel Österreich (bis zum Jahr 1867) 61*, Preußen (Abb. 32) 55, Sachsen-Coburg und Gotha 24, Sachsen-Altenburg 20, Sachsen-Meiningen 18, die beiden Fürstentümer Schwarzburg je 14, Dänemark, das Königreich Sachsen und Braunschweig je 13, Anhalt 12 Wappenbilder in ihren Schilden. Derartige felderreiche Wappen können selbstverständlich in den seltensten Fällen verwertet werden und man sah sich deshalb gezwungen, sogenannte „mittlere", das heißt mit einer geringeren Anzahl von Feldern versehene (Abb. 33), und endlich „kleine" Staatswappen zu schaffen, weil die großen Wappen, wollte man sie vollkommen deutlich zur Darstellung bringen, einen viel zu großen Raum und natürlich auch diesen entsprechende Kosten beanspruchen. Diese großen Staatswappen kommen zumeist nur in den großen Staatssiegeln zur Verwendung, die wiederum nur bei außergewöhnlichen Veranlassungen, bei Traktaten, Verträgen, Gesandtschaftspässen etc., in Gebrauch genommen werden.

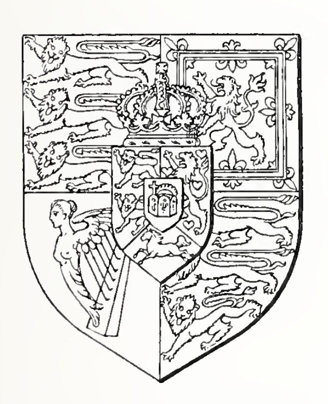


Abb. 29. Wappen von Großbritannien und Hannover (1816 bis 1837)

Manche dieser Wappenfelder in den großen Staatswappen präsentieren nicht immer wirklichen Besitz, sondern sind entweder bloße Erinnerungswappen ehemaligen Besitzes oder auch Anspruchswappen, die den Anspruch auf das betreffende Territorium dokumentieren, die Rechte darauf nicht in Vergessenheit geraten

* Siehe „Kunst und Kunsthandwerk" 1908, Nr. 8 und 9, Seite 473, Abbildung 17.



Abb. 30. Wappen von Großbritannien und Irland (seit 1837)

lassen sollen. So führte zum Beispiel Österreich in seinem großen Wappen vom Jahr 1836 Kastilien, Leon, Aragonien, Westindien, Sizilien, Kalabrien und Anjou als Erinnerungs- und Gedächtniswappen. Die im selben großen Wappen erscheinenden Wappenbilder der Ober- und Niederlausitz, welche Länder vom Kaiser Ferdinand II. im Jahre 1635 an den Kurfürsten von Sachsen mit dem Vorbehalt, Titel und Wappen weiterzuführen, abgetreten worden waren, gehören ebenfalls zu den Gedächtniswappen, während das Wappen des Königreichs Dalmatien im jetzigen ungarischen Staatswappen die Rolle eines Anspruchswappens spielt. — In manchen deutschen Staatswappen, wie in jenem von Preußen, Sachsen, Sachsen-Meiningen, Sachsen-Altenburg, Sachsen-Coburg und Gotha und Anhalt, findet sich außer den Feldern mit Wappenbildern auch noch ein leerer, einfach rot tingierter Raum, das sogenannte „Regalienfeld", als Zeichen des Blutbannes, eine in Anbetracht der heutigen Verhältnisse ziemlich überflüssige Symbolik.

Unter den Staatswappen Europas gehört das Wappen der Schweizerischen Eidgenossenschaft zu den einfachsten. Es besteht aus einem schwebenden silbernen Kreuz, die gleichlangen Arme, je ein Sechstel länger als breit, in einem roten Schilde ohne jedwede Außendekoration (Abb. 34). Ursprünglich zeigte das rote Banner der Schweizer ein durchgehendes weißes Kreuz, gleich dem von Savoyen, die beide dem Kreuze des heiligen Mauritius*, des Anführers der Thebaïschen Legion zur Zeit des Kaisers Maximianus, ihre Entstehung verdanken sollen. Das Wappenbild von Savoyen bildet heute das Wappen des geeinigten Italiens. Auf dem Pergamentumschlag des Staatsvertrags zwischen den sechs katholischen Orten (Uri, Schwyz, Unterwalden, Luzern, Zug und Freiburg) und dem Herzog Emanuel Philibert von Savoyen, 1577, ergänzt 1581, erscheinen die beiden vollkommen gleichen Wappenschilde nebeneinandergestellt (Abb. 35).

Die Berner waren die ersten, die das Kreuzbanner führten, weil sie aber in jener Zeit unter der Schutzherrschaft der Grafen von Savoyen standen, dürfte vielleicht ihr Bannerbild auf das Heerbannszeichen von Savoyen zurückzuführen sein. Das heutige Wappenbild der Schweiz wurde 1803 als Bundeswappen festgesetzt. Ebenfalls nur einfache Schildbilder, aber dagegen reiche Außendekorationen, wie Kronen, Wappenzelte, Ordensketten, Schildhalter und so weiter, besitzen ferner noch die heutigen Staatswappen von Italien (silbernes Kreuz in Rot), Belgien (goldener Löwe in Schwarz), Baden (roter Schrägbalken in Gold), Bremen (silberner Schlüssel in Rot) und



Abb. 31. Wappen von Großbritannien und Irland in Schottland

* Die heutigen Kleeblattenden des Mauritiuskreuzes kamen erst später in Gebrauch.

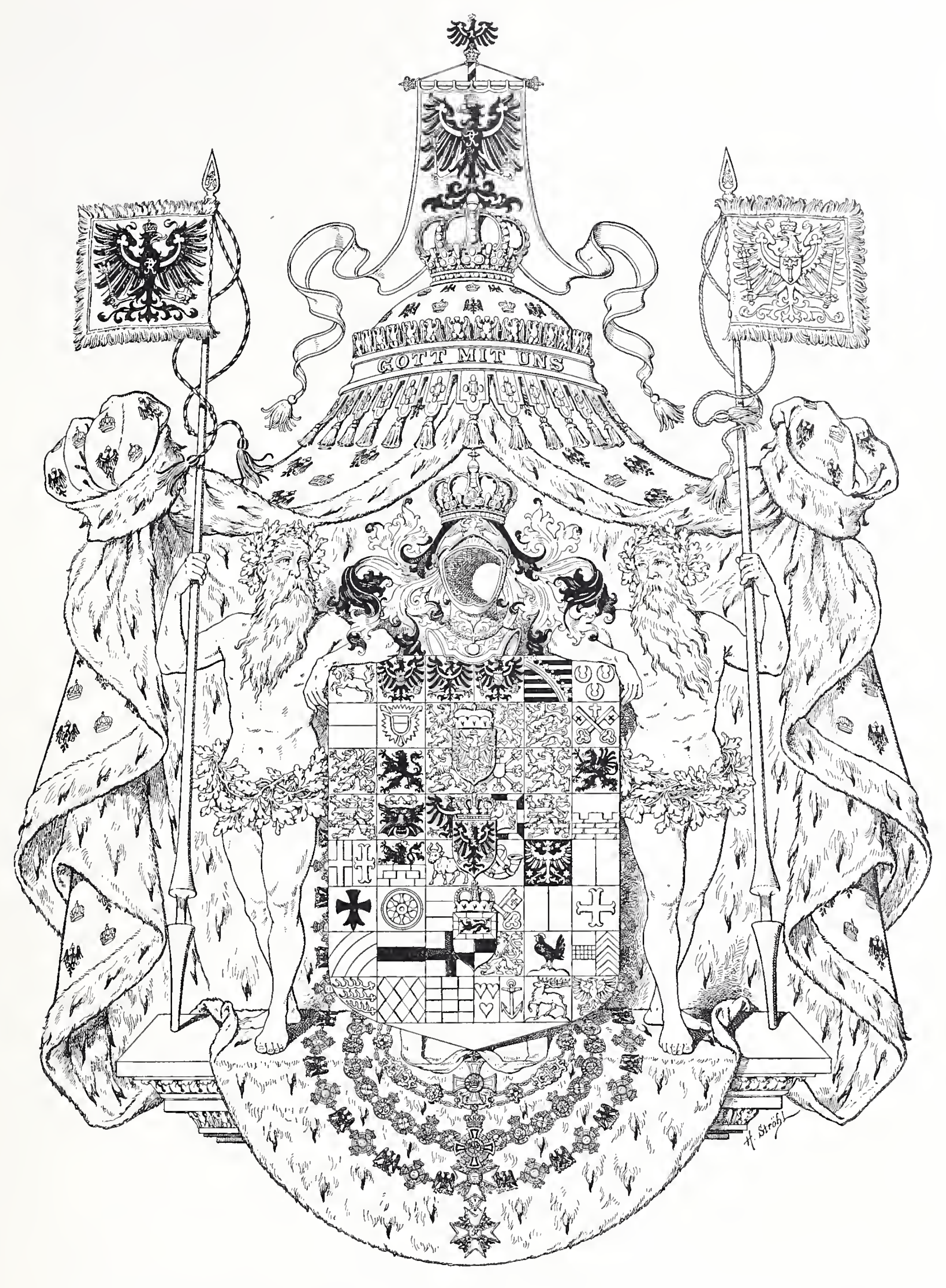


Abb. 32. Großes Wappen von Preußen (verkleinerte Kopie aus Ströhl, „Deutsche Wappenrolle")

Monaco (15 rote Rauten in Silber). Norwegen, die Niederlande, Bulgarien und Griechenland führen zwar auch nur je eine Wappenfigur in ihren Schilden,

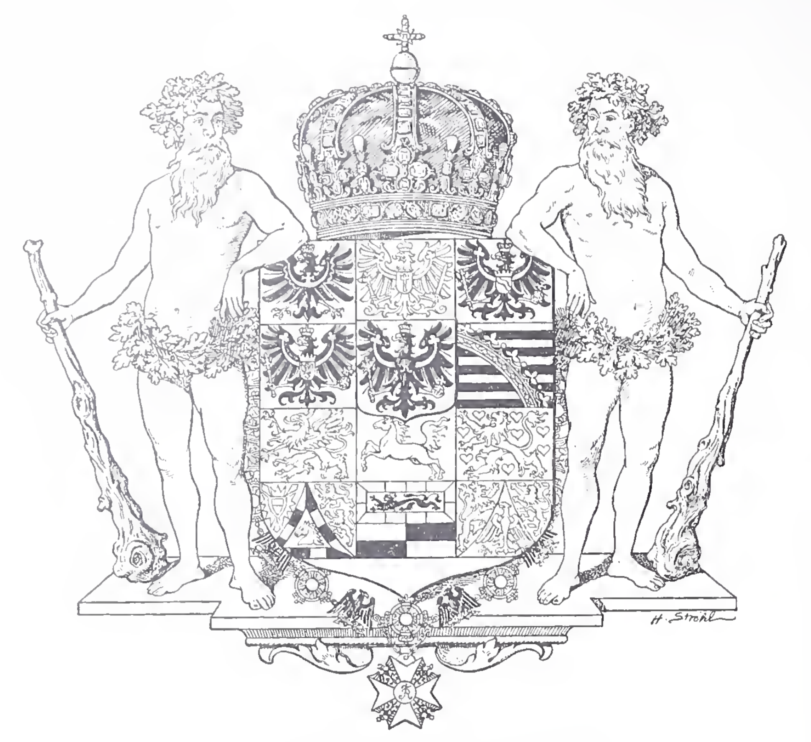


Abb. 33. Mittleres Wappen von Preußen

die Löwen der drei ersten sind aber noch mit Kronen und sonstigen Gegenständen versehen, das schwebende Kreuz von Griechenland mit dem Hauswappen der regierenden Dynastie belegt, so daß sie alle nicht mehr zu den ganz einfachen Wappenbildern zu zählen sind.

Von den außereuropäischen, exotischen Staatswappen wären nur die der beiden ostasiatischen Kaiserreiche Japan und Korea, was die Einfachheit anbelangt, dem Schweizer Wappen gleichzustellen. — Japan (Nippon oder Nihon) führt derzeit als Staatssymbol (Koku mon) die Blüte der Kiku (Abb. 36). Chrysanthemum japonicum, ein Symbol der strahlenden Sonne, das Mon der Mikado, die ja von der Sonnenkönigin Amaterasu abzustammen belieben*. In der kaiserlichen Standarte wird das Kiku mon golden auf Rot geführt**.

Noch einfacher und primitiver erscheint das Staatssymbol von Korea (Ko-rai, Chosen oder Tai-han), das aus einer runden Scheibe besteht, die durch die Ineinanderschiebung von zwei gleich großen, rot und blau gefärbten Wellenfiguren gebildet wird (Abb. 37). Die rote Welle symbolisiert das männliche, die blaue das weibliche Prinzip, Himmel und Erde.

Merkwürdigerweise besitzt China, dieses Riesenreich, bisher kein eigentliches Staatssymbol, denn seine bekannte Drachenfigur ist nur ein Symbol der kaiserlichen Hoheit und Macht.

Ebenfalls sehr einfach, aber mit außen angebrachtem Federnschmuck und Schildhaltern versehen, erscheint der Wappenschild des südamerikanischen Freistaates Chile, der von Blau über Rot quergeteilt, einen fünfstrahligen silbernen Stern aufweist (Abb. 38).

* * *

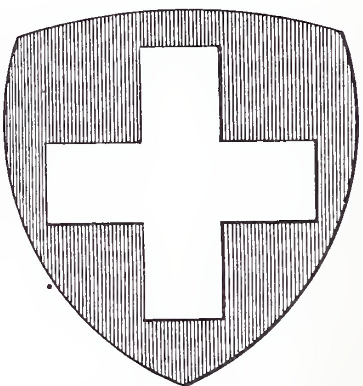
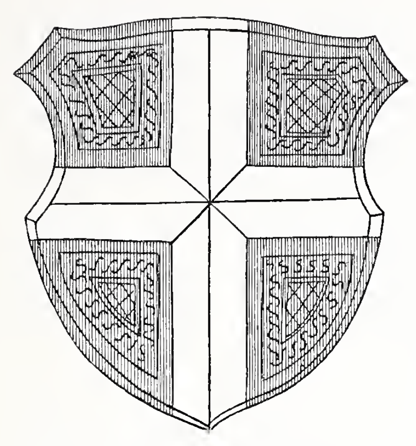
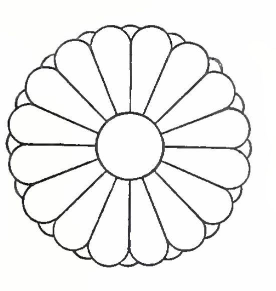


Abb. 34. Wappen der Schweiz

* „Kunst und Kunsthandwerk" 1907, Nr. 10, Seite 539.

** Ströhl, „Japanisches Wappenbuch, Nihon moncho", Tafel I.


Abb. 35. Wappen der Eidgenossen (1577/81)


Abb. 36. Kiku mon

Als man die Schilde gleich einem Schachbrett durch Felderteilung vielfach zerlegt hatte, aber noch immer weitere Wappenbilder im Schilde unterbringen wollte, belegte man den Schild mit kleineren Schilden, ja man schob sogar zwischen den kleinen (Herzschild) und den großen (Rückenschild) noch einen dritten Schild (Mittelschild), siehe das Schema Abbildung 39. Die kleinen Schilde legte man entweder auf die Mitte des größeren (Herzstelle) oder ober diese (Ehrenstelle) oder unter diese (Nabelstelle), siehe das Schema Abbildung 40 und Abbildung 32.

Das Belegen von Tierfiguren mit kleinen Schildchen findet man schon ziemlich frühzeitig, Ende des XIII. Jahrhunderts, angewandt, aber das Tier ist in einem solchen Falle innig mit dem Schildchen verwachsen, gewissermaßen der Träger desselben, während in der Spätzeit die dem Schilde direkt aufgelegten kleineren Schilde absichtlich eine scharf markierte Umgrenzungslinie erhalten, so daß deren Separatexistenz sofort in die Augen fällt, besonders dann, wenn die aufgelegten Schilde die Figuren des unter ihnen liegenden größeren Schildes teilweise verdecken, ein Vorgang, der nur eine Folge des Verkennens der ursprünglichen Bestimmung des Schildes als Kampfschild war. Der Krieger wird doch sicherlich niemals seinem Schilde noch andere Schilde aufgeheftet haben. Noch heraldisch widersinniger ist aber das Schmücken solcher aufgelegter Schilde mit Ranghüten oder Rangkronen, wie wir dies zum Beispiel in den Abbildungen der großbritannisch-hannoverischen Wappen (Abb. 28 und 29) und in dem großen preußischen Wappen (Abb. 32) gesehen haben.

Derartige plastisch herausgearbeitete Rangzeichen gehören auf den Oberrand des Schildes, aber niemals in den Schild, weil sie eben keine Schildfiguren sind, ausgenommen natürlich jene Fälle, wo sie innerhalb eines eigenen Feldes stehen und ein Wappenbild repräsentieren, wie zum Beispiel die alte deutsche Kaiserkrone im roten Felde des hannoverischen Wappens (Abb. 27). Aus demselben Grunde wäre es auch fehlerhaft, die Ordensketten innerhalb eines Schildes anzubringen, wie dies zum Beispiel in den deutschen Reichswappen unter den letzten römisch-deutschen Kaisern und in den nachfolgenden großen Staatswappen Österreichs zu bemerken ist.

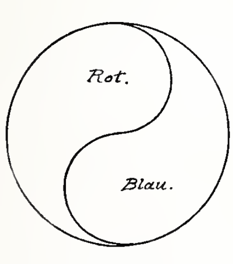
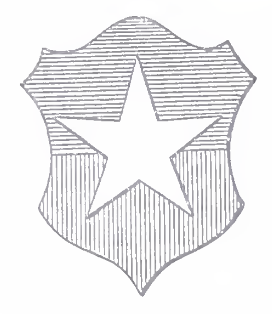


Abb. 37. Wappen von Korea

Die Collanen der Orden, deren Großmeister und Verleiher stets der Regent des betreffenden Staates ist, sollten nach den derzeit vorhandenen staatsrechtlichen Verhältnissen eigentlich nur im persönlichen Wappen des Regenten


Abb. 38. Wappenschild von Chile

und nicht im Staatswappen angebracht werden, weil ja der Staat als solcher, ausgenommen die Freistaaten, niemals Chef und Verleiher eines Ordens ist. Bei Republiken ist selbstverständlich die Sachlage ganz anders; hier verleiht der Staat die etwaigen Orden, deren Ketten oder Bänder deshalb vollberechtigt in den Wappen dieser Staaten erscheinen können, siehe zum Beispiel den Orden der Ehrenlegion im Wappen von Frankreich (Abb. 1). — Rangkronen und Ordensketten gehören zur Außendekoration eines Wappens, zu den sogenannten „Prachtstücken", wozu auch die Schildhalter, Banner und Standarten, Devisenbänder, Wappenmäntel und Pavillons oder Wappenzelte zu zählen sind, während der Helm mit seiner Decke und dem Kleinode, das „Oberwappen", zu den Hauptstücken eines Wappens gehört, dem Schilde fast gleichwertig ist.

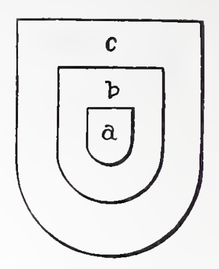


Abb. 39. a Herzschild, b Mittelschild, c Rückenschild

Im Gegensatz zu den Geschlechtswappen spielt der Helm in den Landeswappen nicht dieselbe hervorragende Rolle wie bei jenen, weil die regierenden Häuser sich von der Aufstellung ihrer Kleinodhelme so ziemlich rasch emanzipiert und, wie leicht begreiflich, besonderen Gefallen an den heraldisch allerdings wenig wertvollen, aber dafür der Allgemeinheit mehr imponienierenden Rangkronen gefunden hatten.

In den großen Staatswappen der deutschen Länder ist dagegen der Helm noch sehr häufig anzutreffen. So führt Preußen den sogenannten Königshelm, einen goldenen Helm mit aufgeschlagenem Visier, mit Decke und aufgesetzter königlicher Krone (Abb. 32), ein heraldisches Requisit, das sich Preußen 1701 für sein neues königliches Wappen aus dem Wappen der französischen Könige entliehen hatte. Sachsen-Altenburg, hier aber mit dem sächsischen Kleinod geschmückt, und Württemberg, hier der königlich gekrönte Helm ohne Decke, dafür nicht offen, sondern mit Spangen geschlossen (Abb. 41), sind die einzigen deutschen Staaten, die diese französische Mode nachgeahmt haben. Das Wappen von Württemberg, im Jahre 1817 geschaffen und dem heraldischen Geschmack jener Zeit entsprechend aufgerissen, wollte man schon längst neu konstruieren, um alle dem Wappen anhaftenden historischen und heraldischen Fehler hinauszuschaffen, aber bisher konnte trotz der vielen Vorschläge von fachmännischer Seite in dieser Angelegenheit nichts erreicht werden. Das württembergische Wappen ist das häßlichste und unrichtigste unter allen deutschen Staatswappen und kann in dieser Beziehung nur als abschreckendes Beispiel dienen. Den königlichen Helm der Bourbonen finden wir weiters noch in den großen Staatswappen von Belgien und Italien, auch der Helm des heiligen Großfürsten Alexander Newsky auf dem Schilde des großen russischen Staatswappens

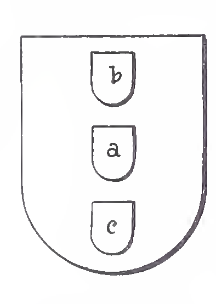


Abb. 40. a Herzstelle, b Ehrenstelle, c Nabelstelle

ist eine Nachahmung desselben.

Die deutschen Länderwappen sind ziemlich reichlich, nur zu reichlich, mit Kleinodhelmen ausgerüstet, so daß diese oft wie Hühner in einer Steige auf dem Schildrand dicht gedrängt nebeneinander sitzen. Wo die Helme mit richtiger Auswahl und der nötigen Rücksicht auf das Verhältnis zwischen Helm und Schild in Verwendung kamen, wurden durch die ornamental wirkenden Helmdecken ganz hübsche Bilder erzielt, siehe zum Beispiel das Wappen des Großherzogtums Sachsen (Abb. 42).



Abb. 41. Wappen von Württemberg

Leider ist auch hier ein stilistischer Fehler begangen worden, indem man die mittelalterlichen Helme mit dem doch viel später auftretenden Wappenmantel zu einem Bilde vereinte. Diese eigenartige Erscheinung bieten uns alle deutschen Staatswappen, die Kleinodhelme führen, mit Ausnahme der Hansastädte und des im Jahre 1902 neu geschaffenen großen Wappens des Großherzogtums Hessen, bei dem man auf eine derartige textile Dekoration verzichtet hat.

So wie der Königshelm sind auch der Wappenmantel und der mit einer Kuppel versehene Pavillon oder das Wappenzelt (siehe Abb. 32) aus der französischen Heraldik herübergenommene Prachtstücke, die ihrer malerischen Wirkung wegen in vielen Ländern bald heimisch wurden. Großbritannien, Österreich und Ungarn, Spanien und Portugal sowie die kleinen Republiken San Marino und Andorra benutzen diese Dekorationsstücke nicht, nur in Österreich versah man zwei neu verliehene Provinzwappen, Bukowina (1862) und Vorarlberg (1863), mit Wappenmänteln, dabei erhielt Vorarlberg einen aus einem Fürstenhut herabfallenden, außen weißen, innen roten Mantel*, eine in der Heraldik seltene Erscheinung, weil die Wappenmäntel und Zelte gewöhnlich mit Hermelin gefüttert sind. Da Vorarlberg ein titelloses Land ist, hat man wahrscheinlich deshalb von einem Hermelinfutter abgesehen, aber dann hätte man eigentlich sich auch den Fürstenhut ersparen können. Weil aber das Wappen des Landes vor dem Arlberg überhaupt in seinem Aufbau verunglückt ist, so kommt es auf diesen unpassenden

* Ströhl, Österreichisch-Ungarische Wappenrolle, III. Auflage, Tafel IX.

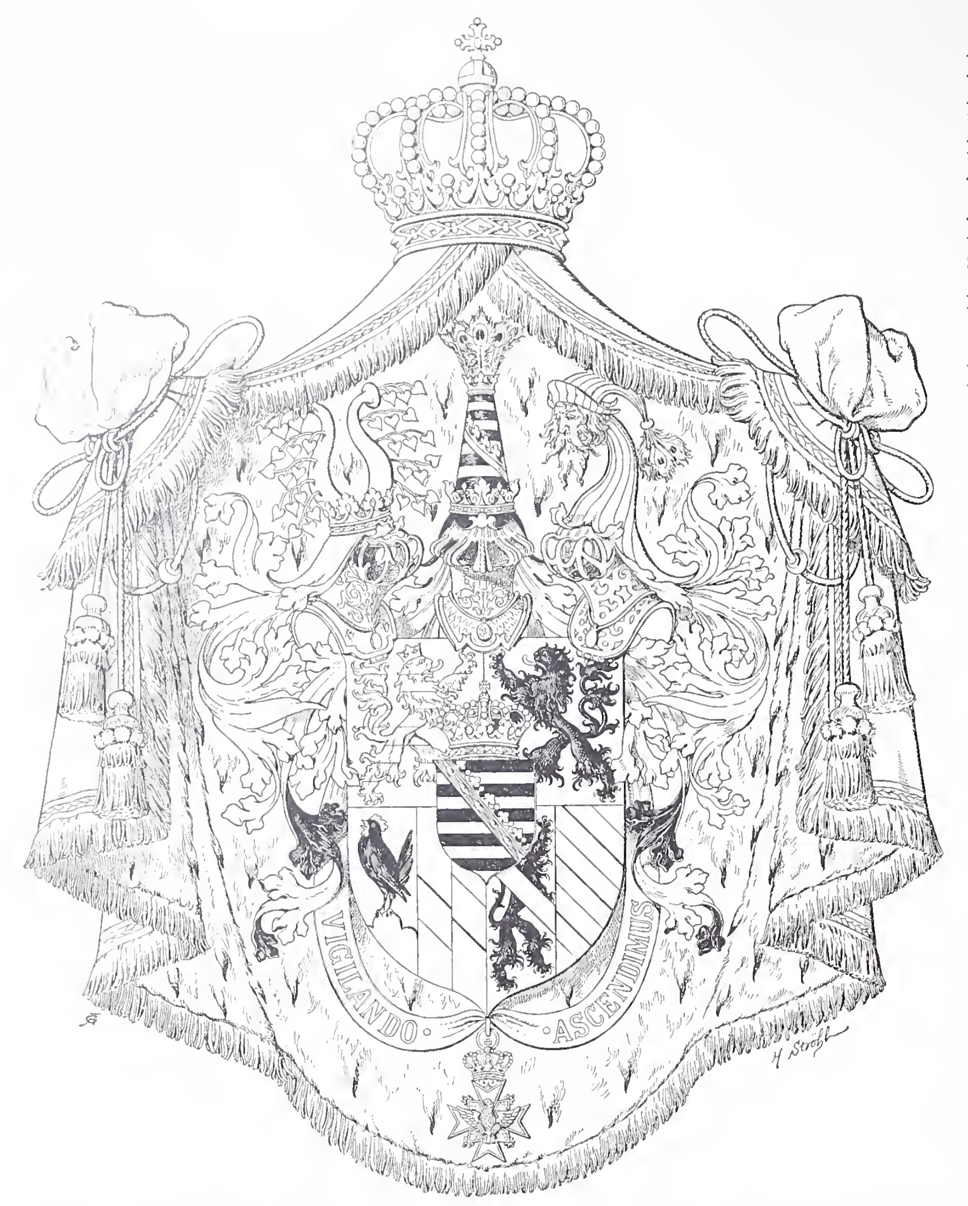


Abb. 42. Wappen des Großherzogtums Sachsen (verkleinerte Kopie aus Ströhl, „Deutsche Wappenrolle“)

Fürstenhut auch nicht weiter mehr an. — Hinter dem Wappenpavillon erscheint ebenfalls nach alt französischem Muster in manchem großen Staatswappen das Reichsbanner aufgestellt. Wir finden dieses im großen preußischen Wappen (Abb. 32), dem jenes im großen Wappen des deutschen Kaisers in der äußeren Form und Stellung nachgebildet wurde, im großen Wappen des kleinen Sachsen-Altenburg, wo es jedoch durch seine eigentümliche Form eher einem über eine Stange zum Trocknen gelegten Wäschestück gleicht*, ferner in den großen Wappen von Rußland, Italien, Belgien und Rumänien.

Als Schildhalter finden sich Menschen und Tierfiguren, so zum Beispiel stehende und fliegende Engel, geharnischte Ritter, laubbekränzte wilde Männer mit Standarten (Abb. 32) oder mit Keulen (Abb. 33) und ebensolche Weiber, ferner Löwen, Greife, Einhörner, Hirsche, Bären, Stiere und so weiter; in den überseeischen Länderwappen, speziell in den Wappen der Kolonien auch noch verschiedene Repräsentanten der exotischen Fauna (Abb. 53). Hier sei gleich bemerkt, daß das Aufstellen von Schildhaltern auf flatternden Devisenbändern fehlerhaft ist (Abb. 41), weil doch ein schwaches Band auf

* Ströhl, Deutsche Wappenrolle Tafel XII.

seinem Oberrand nicht den schweren Leib eines Menschen oder eines Tieres tragen kann. Man verwendet zu diesem Zweck sich kreuzende Baumäste oder entsprechend geformte Ornamente, Konsolen aus Marmor oder Holz (Abb. 33), auch berasten Erdboden (Abb. 53), obwohl dieser dem durchaus ornamentalen Charakter eines Wappens wenig entspricht.



Abb. 43. Wappen von Elsaß und Lothringen

Bei den „mittleren“ und „kleinen“ Staatswappen von Österreich, ebenso von Rußland erscheint der Doppeladler ohne Schildunterlage, frei schwebend, trägt dafür aber im mittleren Wappen außer dem Brustbild noch eine Anzahl von Schilden auf den Flügeln und ist auch im kleinen Wappen mit Ordensketten und einer über ihn schwebenden Kaiserkrone geschmückt*. Ein ähnliches Bild bietet auch der Reichsadler im Wappenbild des Deutschen Reichs und der deutschen Reichslande Elsaß und Lothringen (Abb. 43), nur trägt er in beiden Wappen keine Schilde auf seinen Schwingen. Einen solchen „Porte d'arme“ oder Wappenträger sehen wir auch im Adler des Staatsemblems der United States of America (Abb. 44).

Dieser Aar ist zwar in der Stellung der heraldischen Adler aufgerissen und golden bewehrt, die Flügel sind dagegen naturalistisch behandelt, die Naturfarbe der Federn beibehalten. In den Fängen trägt er (heraldisch) rechts einen Lorbeerzweig, links dreizehn silberne, goldgespitzte Pfeile im bezug auf die dreizehn alten Staaten der Union (1777), deren Anzahl auch im Schilde durch dreizehn Streifen und ebensoviel Sterne über dem Kopfe des Adlers symbolisch zum Ausdruck gelangt.

Dieses Wappen der Union gehört mit zu den besten unter den exotischen Länderwappen, die sich in der Mehrzahl in ihrem Aufbau sehr wenig nach den heraldischen Regeln des alten Europas richten. Sie erhalten dadurch mehr den Charakter einer Marke, namentlich dann, wenn der bei uns gebräuchliche heraldische Schild in Wegfall kommt. Sie besitzen im großen ganzen mehr einen emblematischen



Abb. 44. Wappen der Vereinigten Staaten von Amerika (nach dem Staatssiegel)

* „Kunst und Kunsthandwerk“, 1908, Nr. 8 und 9: Der kaiserliche Adler. Abbildung 11 bis 16, 18 bis 20.



Abb. 45. Wappen von Brasilien

Charakter, erfüllen aber trotzdem ihre Aufgabe, weil bei ihnen, die doch meist jungen Datums sind, das historische Moment fast gar keine Rolle zu spielen hat.

Ich halte eine derartige, markenähnliche Form eines Staatssymbols in Fällen, wo der Staat selbst eine Neuschöpfung ist, wie zum Beispiel die Staaten des Nordens und Südens von Amerika für passender, als wenn ein solcher Staat sich einen mittelalterlichen Schild und Helm zulegen würde.

Eine ganz hübsche Komposition ist zum Beispiel das Wappen der Argentinischen Republik: ovaler Schild von Blau über Silber quergeteilt, darinnen sogenannte „Treuhände“ vor einer Freiheitspicke. Oben auf dem mit Lorbeerzweigen geschmückten Schilde erscheint eine strahlende Sonne, hinter dem Schilde beiderseits je drei Fahnen in den Farben des Landes: Blau-Weiß-Blau.

Auch das neue Wappen von Brasilien (Estados Unidos do Brazil, Abb. 45) mit seinem fünfstrahligen Stern in den Landesfarben Grün und Gelb läßt sich ansehen, weniger gut ist aber dagegen das Emblem des brasilianischen Staates Paraná (Abb. 46), eine ziemlich gedankenlose Kopie der Abbildung 45: derselbe Stern, hier in den Landesfarben von Paraná, Grün und Weiß, tingiert, derselbe blaue Reif oder Bord mit 20 silbernen Sternen (die Anzahl der brasilianischen Staaten), der hier aber nicht das südliche Kreuz wie im Sterne von Brasilien, sondern die Landkarte von Paraná umschließt, welche durch die Betonung der Hauptstadt Curityba erst kenntlich gemacht werden muß. Während der Stern des Bundesstaates mit Kaffee- und Tabakpflanzen geschmückt ist, erscheint bei Paraná der dort heimische Paraguay-Teestrauch und die brasilianische Pinie.



Abb. 46. Wappen von Paraná

Die nächste Abbildung 47 zeigt den gewöhnlichen Typus der zentral- und südamerikanischen Staatsembleme: ein Schild mit vielen Fahnen, Flinten, Säbeln, Lanzen und Kanonenrohren. Im vorliegenden Wappen des brasilianischen Staates Rio Grande do Sul ist sogar noch eine Trompete zu sehen. Diese Vorliebe für kriegerischen Schmuck könnte vielleicht dadurch erklärlich werden, daß man in den

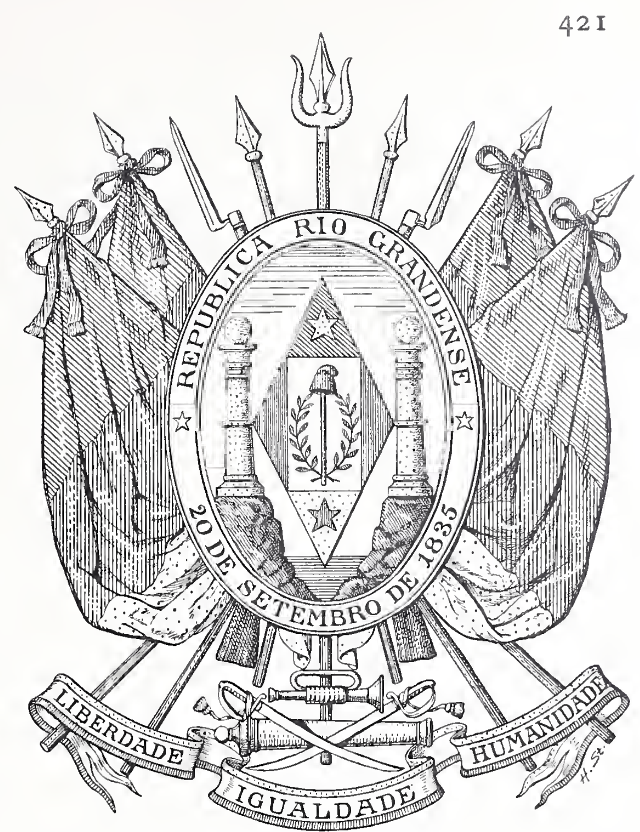


Abb. 47. Wappen von Rio Grande do Sul

betreffenden Ländern an Sonntagen, wenn es nicht regnet, zur Belustigung von alt und jung ein bischen in „Revolutiönchen" macht, wozu man unbedingt dieses militärische Handwerkszeug benötigt.

Derartige Staatssymbole darf man nicht vom europäisch-heraldischen Standpunkt aus betrachten. Es sind ganz freie Bildungen, dem Geschmack der betreffenden Staatsbürger angepaßt. Unter ihnen gibt es aber trotzdem, abgesehen von der manchmal etwas zu reichlichen Außendekoration, ganz ansprechende Bilder, so zum Beispiel die Wappen von Kuba, Mexiko, Peru und Uruguay. Unter den alten, außer Kurs gesetzten Wappen, in erster Linie jenen der zentralamerikanischen Staaten, finden sich mitunter recht sonderbar erscheinende Kompositionen, deren Symbolik schwer zu enträtseln ist, zum Beispiel das ehemalige Wappen des Freistaates Costa Rica (Abb. 48), eingeführt durch ein Dekret vom 27. Oktober 1824, das zwischen einem Kranz von grünen Bergen eine runde, luft- oder wasserfarbige Scheibe mit einem nackten, braunen Arm zeigt.

Auf asiatischem Boden ist eines der hübschesten, wenn auch nicht so einfach wie die beiden, bereits in den Abbildungen 36 und 37 vorgeführten Ostasiaten, das Wappen des Königreichs Persien mit seinem vor der Sonne einherschreitenden, schwertschwingenden Löwen (Abb. 49). Überreich, ganz orientalischem Kunstgeschmack und der Prachtliebe asiatischer Fürsten entsprechend, wenn auch nach europäischem Schema aufgebaut, erscheint das große Wappen von Siam (Abb. 50). Der Schild, durch einen sogenannten Deichselschnitt in drei Felder zerlegt, bringt den für Siam so charakteristischen weißen Elephanten und zwei gekreuzte Krise zur Darstellung. Der Schild wird von der strahlenden Chulahkrone, von der ein gold-

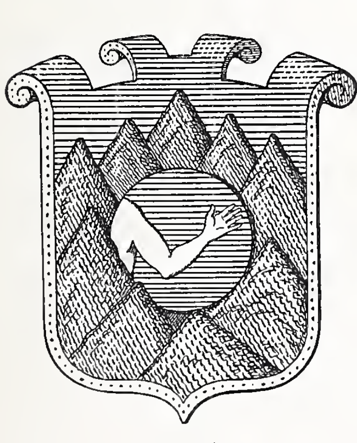


Abb. 48. Ehemaliges Wappen von Costa Rica (1824)



Abb. 49. Wappen von Persien



Abb. 50. Wappen von Siam

gestickter Wappenmantel herabfällt, überhöht und von je einem königlichen, siebenfachen rotgoldenen Schirme beseitet. Vor den Schirmen stehen die reichgestickten königlichen Pantoffel, wie die Schirme ein Attribut der siamesischen Königswürde.

Ebenfalls asiatischem Boden angehörig sind die beiden nächstfolgenden Wappen (Abb. 51 und 52), doch tragen beide ausgesprochen europäischen Charakter. Es sind die Wappen der russischen transkaukasischen Provinzen Baku und Daghestan, zur Statthalterschaft Kaukasien gehörig. Das Wappen des Gouvernements Baku (Abb. 51) zeigt in einem schwarzen Schilde drei goldene Flammen, eine über zwei gestellt. Der Schild, auf dem eine goldene Kaiserkrone mit blauen Bändern ruht, und die einen grünen Stein unter dem Kreuze aufweist, wird von zwei goldenen Eichenzweigen umzogen, die mit dem blauen Bande des St. Andreas-Ordens gebunden sind. Diese Außendekoration tragen alle Schilde der Gouvernements des europäischen und asiatischen Rußlands seit dem Jahre 1857. Der schwarze Schild und die goldenen Flammen symbolisieren die Gewinnung des Naphtha (schwarzes Naphtha) bei Baku und das „ewige Feuer", die großen Quellen von Gas (leichter Kohlenwasserstoff) bei Surachana. Die Krone ist nicht die wirklich vorhandene russische Kaiserkrone, sondern eine bloße Wappenkrone.

Das Wappen des Gebiets Daghestan (Gebirgsland), siehe Abbildung 52, enthält in einem goldenen Schilde auf blauem Schildfuß stehend, eine gezinnte, rote Mauer mit offenem Tore, das beiderseits von zwei ungleich hohen runden Türmen beseitet wird. Über dem Tore schwebt ein gestürzter roter Halbmond, der von einem schwarz geaugten und ebenso gezungten roten Löwenkopf überhöht wird. Der Schild trägt eine goldene, sogenannte „alte Zarenkrone" mit goldbekreuzten weißen Perlen, eine bloße Wappenkrone, und ist mit zwei goldenen Eichenzweigen geschmückt, die mit dem roten Bande des Alexander-Newsky-Ordens gebunden sind. Diese Außendekoration zeigen seit

Abb. 51. Wappen des Gouvernements Baku

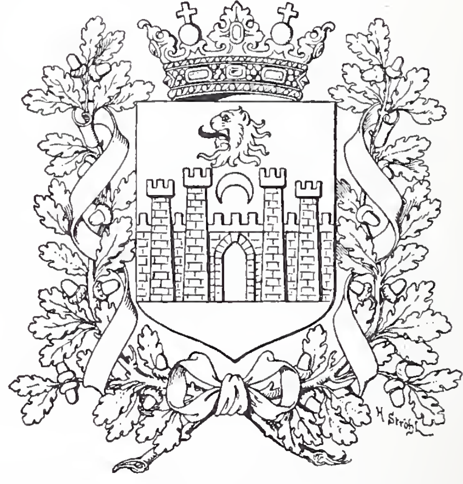


Abb. 52. Wappen des Gebiets Daghestan

dem Jahre 1857 alle Wappenschilde der Gebiete Rußlands in Europa und Asien mit Ausnahme des Donischen und Kubanischen Kosakengebiets, deren Wappen noch mit Fahnen dekoriert sind. Der gestürzte Halbmond symbolisiert den Sturz der Islamischen Herrschaft der Muriden unter Schamyl durch die Russen im Jahre 1859.

Beide Wappen wurden am 5. Juli 1878 verliehen*. Die modern russische Heraldik ist ganz auf deutscher Grundlage aufgebaut. Im Jahre 1737 mußte die Akademie zu St. Petersburg dem russischen Heroldsamt Übersetzungen deutscher Lehrschriften über Heraldik besorgen und seitdem wurden die Wappen der Gouvernements und Gebiete sowie auch der Städte nach



Abb. 53. Wappen von Australien

deutschen Prinzipien zusammengestellt. Im Jahre 1857 erfolgte eine abermalige Überarbeitung, Sichtung und Zusammenfassung der heraldischen Regeln für die russische Staatsheraldik, und zwar von einem Deutschen, dem Geheimen Rat und Chef der Heroldieabteilung des dirigierenden Senats zu St. Petersburg Dr. Bernhard Freiherrn von Köhne († 1886), dem die meisten Gouvernements- und Gebietswappen ihre heutige fehlerfreie Form verdanken.

Die Wappen der verschiedenen vorder- und hinterindischen Fürstentümer tragen zumeist englische Prägung an sich, wenn auch die Wappenfiguren, wie leicht erklärlich, einen orientalischen Einschlag aufweisen. Bei den Schildhaltern kommt dies in erster Linie zutage. Es fehlt nicht an Tigern,

* Ströhl, Russisch-asiatische Wappenrolle, 1901. Russisch-europäische Wappenrolle, 1902. Jahrbücher der k. k. Heraldischen Gesellschaft „Adler".

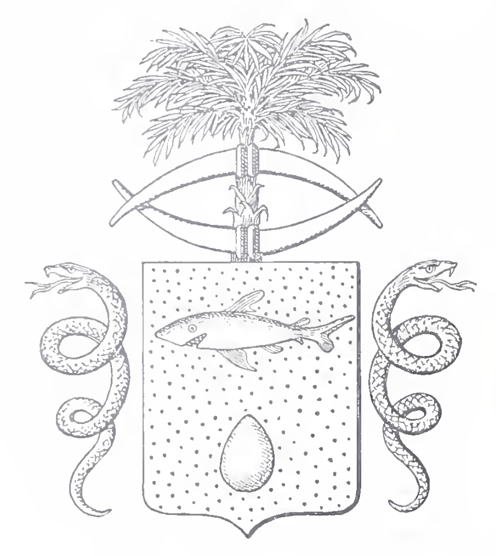


Abb. 54. Wappen von Dahomey

Elefanten und sonstigem asiatischen Getier, aber ich glaube, man kann, ohne etwas zu verlieren, hier darüber hinweggehen.

Wie die Wappen der indischen Schutz- und Tributärstaaten, zeigen selbstverständlich auch die Wappen der Kolonien des britischen Königreichs den englischen Typus, bei diesen noch reiner und strenger, weil sie ja alle das College of Arms in der Queen Victoria Street passieren müssen. Über die Eigenheiten der englischen Heraldik ist in dieser Zeitschrift früher schon einmal gesprochen worden*, es sei deshalb nur ein Beispiel, das im Vorjahr am 8. August publizierte Wappen der Commonwealth of Australia, die neueste Schöpfung auf diesem Gebiet vorgeführt (Abb. 53). Der weiße, blaubordierte Schild zeigt das vielbeliebte rote St. Georgskreuz, das von jeher in den Wappen der australischen Kolonien eine große Rolle spielte, das aber hier noch von einem schmalen blauen Bordstreifen begleitet wird. Das Kreuz ist mit fünf sechsstrahligen weißen Sternen belegt. Der blaue Schildbord enthält sechs (Anzahl der Bundesstaaten) weiße Schildchen mit je einem roten Chevron (erniedrigter Sparren). Als Crest dient ein goldener, facettierter siebenstrahliger Stern auf einem weiß-blau gewundenen Wreath (Wulst) gestellt. Als Schildhalter erscheinen auf grünem Rasenboden rechts ein sitzendes Känguruh, links ein Emu, beide für den australischen Kontinent charakteristische Tierfiguren. Die Devise lautet: „ADVANCE AUSTRALIA“.

Mit dem Vordringen der europäischen Kultur erwacht auch bei den „wilden“ Völkern der Drang, wie sie es bei den sie mit der Kultur beglückenden Weißen sehen, sich ein bildliches Symbol für ihre Heimat beizulegen und da kommen mitunter oft recht seltsame Kuriositäten zutage, ein Mixtum compositum europäischer und heimatlicher Motive, man sehe zum Beispiel das Wappen des westafrikanischen Negerreichs Dahomey (1892) unter der Regierung des in französischer Gefangenschaft gestorbenen Königs Behanzin, das sich auf einem Banner im Hôtel des Invalides zu Paris erhalten hat. Es zeigt in einem goldenen Schilde einen Hai über einem Straußenei (Abb. 54). Hinter dem Schilde wächst eine Palme empor, die mit vier, paarweise zusammengestoßenen Elefantenzähnen belegt ist. Der Schild wird von zwei Schlangen beseitet.

Aus den hier angeführten Wappenproben aus allen Weltteilen kann man ersehen, daß diese heraldischen Embleme stets Spuren der nationalen Eigenheiten der betreffenden Länder an sich tragen, somit auch für die Kultur- und Kunstgeschichte nicht so ganz ohne Wert sind.

* Jahrgang 1899, Seite 250 bis 259.

DIE AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN DÜSSELDORF VON MORIZ DREGER-WIEN

DIE großartige Ausstellung für christliche Kunst, die in diesem Sommerhalbjahre unter dem Protektorate Seiner kaiserlichen Hoheit des Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preußen und dem Ehrenvorsitze Seiner Eminenz des Herrn Kardinals Dr. Fischer von Köln in Düsseldorf stattfindet, hat nach zwei Seiten hin auch für uns besondere Bedeutung. Was die neuen Werke betrifft, ist sie wohl die umfangreichste und vielseitigste Ausstellung, die in dieser Art bisher noch stattgefunden hat; was die retrospektive Abteilung anbelangt, fällt sie durch Betonung der Barockkunst und der religiösen Romantik der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts auf. Und zwar sei gleich erwähnt, daß das Hervorheben dieser Zeiten schon im ursprünglichen Programme der rührigen Veranstalter, an deren Spitze Herr Professor Dr. Board, Graf Brühl und andere stehen, gelegen ist. Umfangreiche und kostbare Schaustellungen kirchlicher Kunstwerke aus dem Mittelalter und der Renaissance haben ja schon in früheren Jahren in Düsseldorf stattgefunden; doch hatte man hier, wie auch sonst fast überall, die Renaissance schon als Schluß angesehen. Das Barock und die folgenden Stile galten ja, insbesondere auch vom kirchlichen Standpunkte aus, als Verfallskunst. Und die Kunst der religiösen Romantiker war künstlerisch überhaupt in Verruf getan. Sie galt als Kunst schwächlicher Epigonen.

Es gibt heute wohl keine Periode, die mehr verkannt wird als die der Romantik; man verzeihe daher, wenn wir etwas länger bei ihr verweilen. Wahrlich, es ist nichts törichter, als die Kunst der Romantik, besonders auch der religiösen, als Epigonenkunst abzutun. Nein, sie war eine vollständige Erneuerung der Kunst, die auf dem Alten nicht mehr fußte als die Kunst der Renaissance auf der Antike. Wer in Führich nicht mehr sieht als einen durch Raffael und Dürer beeinflußten Epigonen und wer Führich schwächlich findet, der muß allerdings erst sehen lernen. Nein, die Romantiker erstrebten eine völlige Erneuerung der Kunst und sie haben sie auch großenteils erreicht, und wo sie sie nicht erreicht haben, da haben sie uns die Durchführung als Erbteil überlassen. Denn ihr Streben ist noch lange nichts Abgeschlossenes; bei ihnen anzuknüpfen ist nicht Wiederholung, es ist wirkliches Fortführen und dem Ziele Zustreben. Es ist gewiß kein Zufall, daß einige frühe Zeichnungen Kupelwiesers aus den zwanziger Jahren, die uns die Ausstellung zeigt, wie eine Vorahnung der Neuesten erscheinen und daß wir selbst Puvis de Chavannes, ja Toorop, anklingen hören. Zu jeder großen Bewegung mußte wiederholt Anlauf genommen werden, das lehrt

uns die ganze Geschichte der Kunst, ob es sich nun um Mittelalter, um Renaissance, Barock oder Klassizismus handelt. So folgen hier auf die älteren Romantiker und Nazarener die Präraffaeliten, dann etwa Puvis de Chavannes, und, was dann kommt, wissen wir noch nicht; aber wir ahnen Kommendes. Der Romantik handelte es sich um neue Beseelung der in Formalismus geratenen Kunst.

Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Johann Friedrich Overbeck, „Ave Maria", Bleistiftzeichnung (K. k. Akademie der bildenden Künste in Wien)

Wenn wir Worte der Begründer der beginnenden Romantik hören, so werden wir glauben, es seien unsere Worte. Und wir Wiener können noch mit Stolz sagen, diese Worte sind zuerst in Wien erklungen. Schon deshalb ist es unsere Pflicht, sie einmal wieder zu hören. Sie werden uns aber auch am besten in die Bestrebungen der ganzen Künstlergruppe einführen und selbst Führichs, der vielfach eine selbständigere Stellung einnimmt.

In der österreichischen Abteilung der Düsseldorfer Ausstellung hängt eine kleine Federzeichnung aus dem Besitz eines Wiener Kunstfreundes*; sie stammt aus dem Nachlasse des so jung verstorbenen Wieners Johann Ev. Scheffer von Leonhardshoff, dessen „Heilige Cäcilie" in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien gewiß in vielen Besuchern zarte und zugleich tiefe Gefühle nachklingen ließ. Auf unserer Zeichnung ist nun die Halbfigur eines Jünglings in langem, „deutschem", Haare dargestellt; durch ein Fenster blickt man auf die innere Stadt Wien mit dem Stephansturme. Auf einem Blatte, das der Jüngling mit beiden Händen hält, liest man die Worte: IOH. FRIEDR | Overb . . . | AKAD. ano XX | An. Dom. 1809 | dem . . | Wir haben hier ein Selbstbildnis des jungen Künstlers vor uns, ein Blatt, das er offenbar dem ihm befreundeten jungen Scheffer einmal geschenkt hat und das uns nun nicht nur zu einem Zeugnisse der Freund-

* Dr. August Heymann.

schaft, sondern auch zu einem Dokument einer großen künstlerischen Tat geworden ist. Dieses Ereignis hat sich mit Wien im Hintergrunde abgespielt und gerade vor einem Jahrhunderte.

In Wien ist ja der St.-Lukas-Bund gegründet worden, die bekannte Vereinigung, die später in Rom ihren Sitz hatte. Friedrich Overbeck, der aus Lübeck an die Wiener Kunstakademie gekommen war, war der Hauptgründer und hat den Bund später zu Weltruhm geführt. Auf das Schaffen und Leben dieses außerordentlichen Künstlers und fast heiligen Mannes



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Leopold Kupelwieser, Aus der Legende des heiligen Franz Xaver, Bleistiftzeichnung von 1827 (Familie Kupelwieser, Wien)

näher einzugehen, würde hier allerdings zu weit führen. Aber, da die Wiener Akademie schon genannt ist, wird sich mancher vielleicht erinnern, daß Overbeck und seine „Brüder" mit dieser Kunstschule durchaus nicht immer auf dem besten Fuße standen. Wenn es auch nicht gerade zu einer Ausschließung der Schüler kam, wie manchmal behauptet wird, so kam es doch zu einem inneren Bruche, der sich auch nach außen hin nicht verbergen ließ. Schon im Jahre 1807, im Jahre nach dem Eintreffen in Wien, zeigte sich in Overbecks Seele der innere Widerspruch deutlich; 1808 kam es dann zur Gründung der Lukas-Brüderschaft. Immerhin war es der Ruf der Wiener Kunstschule, die damals unter Fügers Leitung alle andern in Mitteleuropa



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Scheffer von Leonhardshoff, Selbstbildnis, Federzeichnung (Dr. August Heymann, Wien)

überstrahlte, gewesen, der Overbeck und andere vielversprechende Männer und Jünglinge nach Wien geführt hatte. Und hier wurden ihnen durch die herrliche Natur, die Sammlungen und den Verkehr untereinander die wesentlichen Anregungen gegeben, ohne die es kaum zu dem entscheidenden Schritte gekommen wäre. Overbeck war, als er später die Verhältnisse klarer überblickte, auch gerecht und offen genug, zu bekennen, daß er der Wiener Akademie doch auch als Lehranstalt Dank schuldig sei, und als hochgebildeter und sich stets weiterbildender Mann fühlte er, daß es, wenn Neues in die Welt tritt, eben ohne Gegensätze und Kämpfe nicht abgehen könne. Väter und Söhne, Lehrer und Schüler sind ja immer eine Zeit lang im Kampfe miteinander; mit der Reife jedoch erkennt man, was man Haus und Schule verdankt.

Kämpfe hat es aber bei Overbeck und seinen „Brüdern", die man mit ihrem Anhang später gemeinhin als Nazarener bezeichnet, allerdings gegeben; aber diese Männer gehörten auch zu den größten Neuerern der Kunst überhaupt. Und ihr Kampf für das Neue war natürlich zugleich auch ein Kampf gegen Altes und Bestehendes.

Vor allem galt ihr Kampf der Routine und dem öd Systematischen. „Es fehlt an Herz, Seele und Empfindung", ruft Overbeck aus, als er über die Akademie nach Hause berichtet*.

Auch wehrten sich die jungen Künstler gegen den Eklektizismus, der seit Raphael Mengs so üppig geworden war. „Man nehme eine Figur von Michael-Angelo und lasse sie von Tizian malen; ja da bleibt sie keine Buonarrottische Figur mehr . . ." meint Overbeck mit Recht. „Seinen Geschmack bilden durch fleißiges Anschauen und mitunter auch Kopieren der

* Die Worte Overbecks sind hier nach dem Werke der Mrs. Margaret Howith „Friedrich Overbeck" (deutsch herausgegeben von Franz Binder, Freiburg im Breisgau, 1886) angeführt, einem Werke, das wegen seines gewaltigen Umfangs (über 1000 Seiten) weniger Leser finden dürfte, als es verdient.

Klassiker, das laß' ich gelten, und man müßte ein Narr sein, wenn man den Vorzug, den wir jungen Künstler jetziger Zeit vor den älteren haben, wollte ungenutzt lassen; aber sonst — Natur! Natur!, die vor Augen und dann seinem eigenen Gefühl gefolgt." Das sind Overbecks Worte aus der Wiener Akademiezeit; ist das nicht ein „Moderner", der so spricht?



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Scheffer von Leonhartshoff, Heilige Familie, Bleistift mit Goldhöhung (K. k. Akademie der bildenden Künste in Wien)

Und seinem innigsten Freunde Pforr, von dem übrigens gleichfalls ein Werk in der österreichischen Ausstellung zu sehen ist, gegenüber äußerte er damals, daß man durch das Naturstudium zur Schönheit gelangen und nicht fertige Schönheitsbegriffe in die Natur hineintragen solle. „Denn die Geschichte der Maler bezeichnet uns mehrere, die ihren Sinn für das Schöne früher als für die Natur ausgebildet haben, und die auf diesem Wege bei dem größten Talent verloren gegangen sind."

Man kann aus solchen Worten aber auch erkennen, wie unrecht man dieser Künstlergruppe im allgemeinen und gar Overbeck im besonderen tut, wenn man bei ihnen von Mangel an Naturstudium spricht. Nein, gerade sie wollten echte selbsterworbene Naturkenntnis, wie dies auch die folgenden Worte Overbecks aus dem Jahre 1811 zeigen: „Ein Maler soll nicht unterlassen, ununterbrochen die Natur zu studieren, und keine Gelegenheit versäumen, Porträte nach der Natur mit aller Sorgfalt zu malen, besonders ausgezeichnete Köpfe ..... Beim Porträtmalen soll der Endzweck sein, den Charakter der vorzustellenden Person richtig aufzufassen .... Dies zu erreichen, kann auch die Bekleidung und selbst der einfachste Hintergrund mitwirken." „Das beste Studium der Natur ist beständige und sorgfältige Beobachtung

lebender Gestalten in Bewegung.“ Am 10. November 1813 schreibt Overbeck an seinen teuren Schweizer Genossen Ludwig Vogel: „Mit Colombo“ (einem anderen Freunde) „studiere ich häufig nach dem Modell, und zwar auf Deine Weise, nämlich nicht so peinlich auf die Ausführung bedacht als vielmehr auf die Bewegung“. Das klingt doch gewiß modern.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. E. von Steinle, Heiliger Sebastian, Bleistiftzeichnung (Fräulein Sophie Görres, Wien)

Wenn sich Overbeck in der Wiener Zeit auch gegen anatomische Studien nach Kadavern ausgesprochen hat, weil sie gewisse feine Empfindungen abstumpften, so machte er doch anatomische Studien nach Gipsabgüssen, anatomischen Werken und männlichen Modellen. Nach Modellen zeichnet er noch in Rom mit Cornelius und den anderen „Brüdern“ und in der sogenannten „Akademie“, die er mit seinen Gesinnungsverwandten bildete; nach nackten Modellen allerdings arbeitete er selbst immer nur in kleinerem Maßstabe. Aber er machte, trotzdem er ein Zeichner war wie wenige auf der Welt, sich nie vom Modelle abhängig; er meinte: Wenn die Einbildungskraft von malerischen Bildern erfüllt und bereichert sei, dann werde sie auch zur rechten Zeit den rechten Ausdruck finden. Der „Mechanismus der Kunst“ sei keineswegs zu vernachlässigen. Denn ohne eine vollkommene Kenntnis der menschlichen Form, ohne große Leichtigkeit der Hand — wie wäre es möglich, die eigenen Ideen richtig zu gestalten? Diese Leichtigkeit aber solle man nicht erwerben durch sklavische Abhängigkeit von bezahlten Modellen, wodurch die ideale Konzeption oft nur beeinträchtigt werde.

An seinen Freund Sutter in Wien schreibt Overbeck (1811) aus Rom: „Seit Aufhebung der Mönchsklöster (unter Napoleon) würde man hier kaum

mehr wissen, wie dem Manne der Bart steht, wenn nicht einige lumpige Bettler aus dem Modellstehen Profession machten und daher auch auf allen Bildern der Franzosen bald als römische Senatoren, bald als homerische Helden wiederzufinden sind."

Einen Mann, der für etliche Paoli sich auf ein Podium stelle, fühllos wie das Holz, an dem er lehne, könne man nicht Natur heißen und wie sollte er zu einem Hektor oder Achill taugen? Der Gebrauch von Modellen sei zulässig, aber ungenügend. So erklärt sich auch die Stellung, die Over-



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Führich-Zimmer

beck, der später so liebevolle Ehemann und Vater, dem Weibe gegenüber einnahm. Es sei darum hier nur eine Stelle aus einem Briefe angeführt, den er am 27. April 1808 aus Wien an seinen Vater, den Lübecker Senator und feinfühligen Dichter, richtete: „Aus der Ursache bin ich auch jetzt entschlossen, die Anatomie nicht nach Kadavern zu studieren, weil man doch dadurch gewisse feine Empfindungen abstumpft, die der Künstler nicht verlieren darf; so wie ich auch den Vorsatz gefaßt habe, nie nach dem weiblichen Modell zu studieren, aus eben der Ursache. Lieber will ich weniger richtig zeichnen, als gewisse Empfindungen einbüßen, die des Künstlers größter Schatz sind."

Es sind dies Worte des noch ganz jungen Mannes. So wie es sich ihm beim Porträt vor allem darum handelte, den Charakter zu fassen, bei



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Josef von Führich, „Die Lebensalter", Bleistiftzeichnung (Rom 1827 bis 1829), (K. k. Ministerium für Kultus und Unterricht)

Gestalten im allgemeinen ihre Bewegungserscheinung festzuhalten, so handelte es sich ihm dem Weibe gegenüber vor allem darum, das zu geben, was das Weib dem Manne von Natur aus seelisch ist.

Die Lukas-Brüder zeichneten, wie gesagt, nach der Natur, dann gingen sie aber in die Einsamkeit ihrer Zellen — sie bewohnten das von den Mönchen verlassene Kloster San Isidoro — und malten dort ihre Bilder aus dem Gedächtnisse. Entspricht nicht auch dies völlig unserer heutigen Auffassung von dem, was wir Erinnerungsbild nennen?

Aber auch Korrekturen solcher Erinnerungsbilder wurden nicht versäumt. Noch aus dem Leben des neunundsiebzigjährigen Overbeck erfahren wir eine geradezu rührende kleine Begebenheit. Overbecks zärtlich geliebtes kleines Patenkind Alfons Hayler lief in das Studio des greisen Meisters, als dieser gerade an einem Karton mit der Darstellung des Todes Petri arbeitete. Der Knabe sah ein paar tote Fische im Vordergrunde dargestellt und fragte: „Großpapa, hast du deine Fische nach einem wirklichen Fisch gemacht?" Darauf ging der Alte aus dem Hause und kam nach einiger Zeit mit einem



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Josef von Führich, Die heilige Familie in Nazareth, Federzeichnung (Frau Anny von Rittinger-Führich, Innsbruck)

geheimnisvollen Pakete zurück. Eine Weile danach rief er den Knaben und sagte erfreut: „Sieh, Alfons, die Fische sind doch recht," und als man ihn fragte, warum er auf die Worte des Kindes so viel gegeben habe, erwiderte er: „Kinder haben einen so feinen Wahrheitssinn, daß sie oft Dinge bemerken, welche die Erwachsenen übersehen. Alfonsens Frage zeigte mir meinen Fisch in einem neuen Lichte und machte mich unsicher, bis ich die Richtigkeit meiner Zeichnung geprüft hatte."

Übrigens auch ein ergreifendes Bild seines bescheidenen Wesens.

Es soll ja nicht geleugnet werden, daß solche Grundsätze, wie sie Overbeck und die Seinen vertraten, in der gesunden Kunst unbewußt immer Geltung haben; aber durch ungesunde Entwicklung waren sie eben vielfach wieder verdunkelt worden. Und jedenfalls müssen wir solche Grundsätze auch als unsere anerkennen. Vielleicht wird man aber einwenden: die Grundsätze werden doch nicht so richtig sein; denn jene Meister haben trotz solcher Grundsätze nicht die Vollendung erreicht. Oder wenn die Grundsätze schon richtig sein mögen, dann waren eben die Künstler nicht die besten und haben für uns keinen Wert.

Zunächst muß da gesagt werden, daß einige Werke von Overbeck, Cornelius, Führich, Steinle, Scheffer von Leonhartshoff und anderen wohl zum Herrlichsten gehören, was die Kunst irgendeines Volkes zu irgendeiner Zeit geschaffen hat. Aber vor allem dürfen wir eben nicht vergessen, daß diese Künstler Neuerer waren und einer vollkommen verfahrenen Kunst gegenüberstanden. Noch als hochbetagter Greis sagt Overbeck in einem Briefe an den bereits erwähnten Ludwig Vogel: „War es doch nicht unsere Schuld, daß wir keine für uns brauchbare Schule vorfanden . . . Bleibt viel noch zu tun übrig, so liegt es ja in der Natur der Sache, daß alles, was auf Erden wird, nicht auf einmal vollendet dasteht, sondern sich nach und nach entwickelt; und so ist denn auch, was wir vollbracht, nur ein Anfang, der mit Gottes Hilfe nun durch andere weiter sich entfalten wird." Also die Grundsätze waren gut und auch die Künstler waren stark; wir dürfen an keinem von beiden zweifeln. Overbecks und seiner „Brüder" Kampf war, wie gesagt, hauptsächlich gegen die „Routine" gerichtet, gegen den Mangel an innerem Gehalte, gegen bloß technische Bravour. Aus den Werken sollte Seele sprechen. Overbeck verlangte auch keineswegs, daß alle Künstler, wie er es, innerem Beruf folgend, tat, sich nur der religiösen Richtung widmeten, und er fand es ungerecht, wenn man ihm Einseitigkeit vorwarf. „Man könnte", sagte er, „mit gleichem Recht einen Theologen, der nicht zugleich Rechtslehrer, Mediziner, Philolog, Archäolog und so weiter wäre, der Einseitigkeit beschuldigen. Niemals habe ich behauptet, daß man nur religiöse Bilder malen oder meißeln dürfe; wenn demnach andere zu anderen Darstellungen sich berufen fühlen, so erkenne ich nicht nur ihre volle Berechtigung an, wofern es nur in der Furcht des Herrn geschieht, sondern kann mich auch selber wahrhaft an allem erfreuen, dem es nicht an Geist und Leben gebricht." So können die Werke dieser Meister denn auch über den Kreis der religiösen



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Josef von Führich, Der heilige Wenzeslaus, Federzeichnung (Fräulein Sophie Görres, Wien)

Kunst hinaus anregend wirken; denn jeder Kunstzweig muß Seele haben. Wir haben den Anfang der Bewegung besonders betont, nicht nur weil sie von Wien ausgegangen ist und jetzt gewissermaßen ihre Jahrhundertfeier begehen kann, sondern weil eben die Kenntnis des Anfangs auch das Spätere immer am besten kennen lehrt. Wir hoffen, daß niemand, der sich vorurteilsfrei und mit wirklichem Gefühle den Werken unserer Meister hingibt, das öde Schlagwort von den „schwächlichen Epigonen" noch wiederholen wird; allerdings fanden diese, wie alle Neuerer, schwächliche Nachahmer, die dem Rufe der ganzen Bewegung schaden mußten. Aber sie selbst waren nicht Epigonen; sie waren Vorläufer und sind es noch heute für uns. Damit ist auch gesagt, daß wir sie nicht einfach wiederholen sollen; aber ihr Geist soll noch in uns lebendig sein. Deshalb haben wir diesen Geist hier auch etwas länger zu uns sprechen lassen. Man wird uns jetzt aber wohl auch recht geben, wenn wir der Ausstellung der religiösen Romantiker zwei eigene Räume gewidmet und wenn wir ein besonderes Gewicht auf den Ausgangspunkt der Bewegung in Wien und dann auf den österreichischen Hauptmeister der Richtung, auf Führich, gelegt haben.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Kremser Schmidt, Der heilige Martin, Federzeichnung, laviert und weiß gehöht („Albertina", Wien)

Daß wir uns dabei in der Hauptsache auf Österreicher beschränkt haben, wird man nur erklärlich finden, da die deutsche retrospektive Abteilung die reichsdeutschen Meister natürlich besser bringen mußte. Aber wir durften, ja mußten, da die ganze Bewegung von Wien ausgegangen, doch auch



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Raphael Donner, Tonmodell zur Pietà in Klosterneuburg (Stift Klosterneuburg)

Fremde, die nach Wien gekommen waren, wie Overbeck und Ludwig Schnorr von Carolsfeld, in unseren Kreis einschließen; doch haben wir uns bei Overbeck auf die Frühzeit beschränkt, da er mit Wien eben noch in engerer Fühlung stand. So konnten wir ein so herrliches Werk wie das hier auf Seite 426 abgebildete „Ave Maria“ bringen, das den Betrachter wirklich mit wundersamer Stimmung umfängt. Der große Erneuerer der Landschaft, der Tiroler Josef Anton Koch, wurde in trefflichen Gemälden aus dem Museum Ferdinandeum in Innsbruck gezeigt, da die Romantiker durch seine Werke und durch den persönlichen Verkehr besonders im Landschaftlichen und im Technischen viel bei ihm gelernt hatten.

Josef Sutter und Franz Pforr durften als Mitgründer der „Lukas-Brüderschaft“ nicht fehlen.

Leopold Kupelwieser, von dem wir ein ganz eigenartiges Werk hier (auf Seite 427) abbilden, wird denen, die ihn nur aus einzelnen Altarbildern kennen, als Meister von ungeahnter Ursprünglichkeit und Herbheit erscheinen. Von Scheffer von Leonhartshoff (1795 bis 1822) ist unter anderem die „Heilige Cäcilie“ aus dem Hofmuseum zu Wien ausgestellt; besonders bemerkenswert sind auch einige Skizzen zu diesem Werke aus dem Besitze des Herrn Dr. Heymann in Wien, darunter eine, in der sich der junge Künstler selbst das Bild malend darstellt. Sehr Schönes hat auch Hofrat Dr. Jurié von Lavandal in Wien zur Kenntnis dieses liebenswürdigen Künstlers beigesteuert. Wir bringen hier ein Selbstbildnis und eine heilige Familie von ihm (Abbildung auf Seite 428 und 429).

Die hier auf Seite 430 wiedergegebene seelenvolle Kreidezeichnung Steinles aus dem Jahre 1834, den heiligen Sebastian darstellend, war seinerzeit von Guido Görres erworben worden und ist in seinem Deutschen Hausbuche abgebildet; sie befindet sich heute im Besitze des Fräuleins Sophie Görres in Wien, einer Enkelin Guidos. Sonst wären noch Gebhard Flatz, Johann Nepomuk Ender, Franz Dobiaschofsky, der hochbegabte, aber früh-

verstorbene Führich - Schüler Bonaventura Emler sowie Edmund von Wörndle zu erwähnen.

Auch Schwind ist mit einem religiösen Werke vertreten, seiner mächtig wirkenden „Ruhe auf der Flucht“ aus dem Besitze der Frau Professor Elsbeth von Schwind in Wien.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Raphael Mengs, Anbetung des Altarsakramentes, Bleistiftzeichnung, laviert („Albertina“, Wien)

Wir gestehen, daß uns vor diesem Werke in Gegenwart eines Düsseldorfer Malers der Ausdruck „monumental“ entschlüpfte. Der alte Herr, der auch dadurch bekannt ist, daß er andere gerne verblüfft, fragte mich scheinbar naiv: „Man hört das Wort ‚monumental‘ heute so oft. Ich möchte wissen, was man eigentlich damit meint.“ Eine solche Frage mußte zunächst peinlich wirken: denn es ist immer unangenehm, einen Ausdruck zu verwenden, den andere als Modewort gebrauchen. Uns war es aber ernst mit dem Worte. Leider konnten wir dem Künstler das nicht sagen; denn er war nach seiner Frage verschwunden. Wirklich, dieser Schwind, aber auch viele der anderen Werke hier, und seien es auch nur kleine Zeichnungen, sie sind „monumental“; wenn man sich ihrer erinnert, so wachsen sie in unserer Erinnerung ins Gewaltige — ins Monumentale — und füllen unser Inneres völlig, während manche riesige Wandbilder in unserem Gedächtnisse immer kleiner und kleiner werden und wir uns wundern, warum sich der Maler nicht mit einem kleinen Bildchen begnügt hat.

Eine besondere Stellung unter den Österreichern nimmt, wie gesagt, Führich ein, der gewiß unter die ganz Großen gehört. So war es nur gerecht, ihm einen eigenen Raum (vergleiche die Abbildung auf Seite 431)



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Kanzelmodell von Feuchtmaier (Exzellenz Graf Wilczek, Wien)

vorzubehalten. Wir fühlen uns hier gedrungen, nebenbei auch auf den Raum selbst hinzuweisen, um dessen liebenswürdige und zugleich feierliche Ausstattung sich der seit Jahren in Düsseldorf ansässige Wiener Maler Josef Ad. Lang besondere Verdienste erworben hat; dieser tüchtige Künstler hat auch sonst die Bemühungen der österreichischen Veranstalter mit großer Aufopferung gefördert. Der schöne Führich-Raum, der wohl allgemein als eine Perle der Ausstellung angesehen wird, umfaßt übrigens nur Zeichnungen, Aquarelle und eine Originalradierung Führichs; bloß eine Steinzeichnung nach dem Meister ist eingefügt, da sie im ganzen sehr gut in den Rahmen paßt und ursprünglich in dem Orte der Ausstellung, in Düsseldorf, erschienen ist. Die Gemälde Führichs hat man, um Überladung und Unruhe zu vermeiden, abgesondert. Man wird wohl selten die Möglichkeit haben, die Entwicklung und das Wirken eines Künstlers so zu überblicken, wie es nun bei Führich der Fall ist. Es ist da ein „Zeichenbüchel" des siebenjährigen Knaben, das ihm der Vater, ein einfacher aber gediegener Landmaler in Kratzau bei Reichenberg, am 10. Dezember 1806 geschenkt hat. Es ist mit Nr. I bezeichnet und wohl das erste, das der Knabe überhaupt besaß. Man kann da zum Beispiele eine Darstellung Christi auf dem Ölberge voll echter kindlicher Empfindung und Auffassung sehen. Dann folgen weitere religiöse Entwürfe aus der Kratzauer Jugendzeit, auch für eine Kirchenfahne, die er 1817 für einen Ort der Umgebung ausführte. Auch sind einige frühe Arbeiten da, die unter väterlichem und sonst heimatlichem Einflusse noch ganz rokokoartig aussehen, sodann Arbeiten aus der akademischen Prager Zeit mit stark klassizistischen Einwirkungen. Schon da muß man aber die ungeheure künstlerische Kraft des Jünglings bewundern: eine große, ausgeführte Federzeichnung „Die Steinigung des heiligen Stephanus" mit



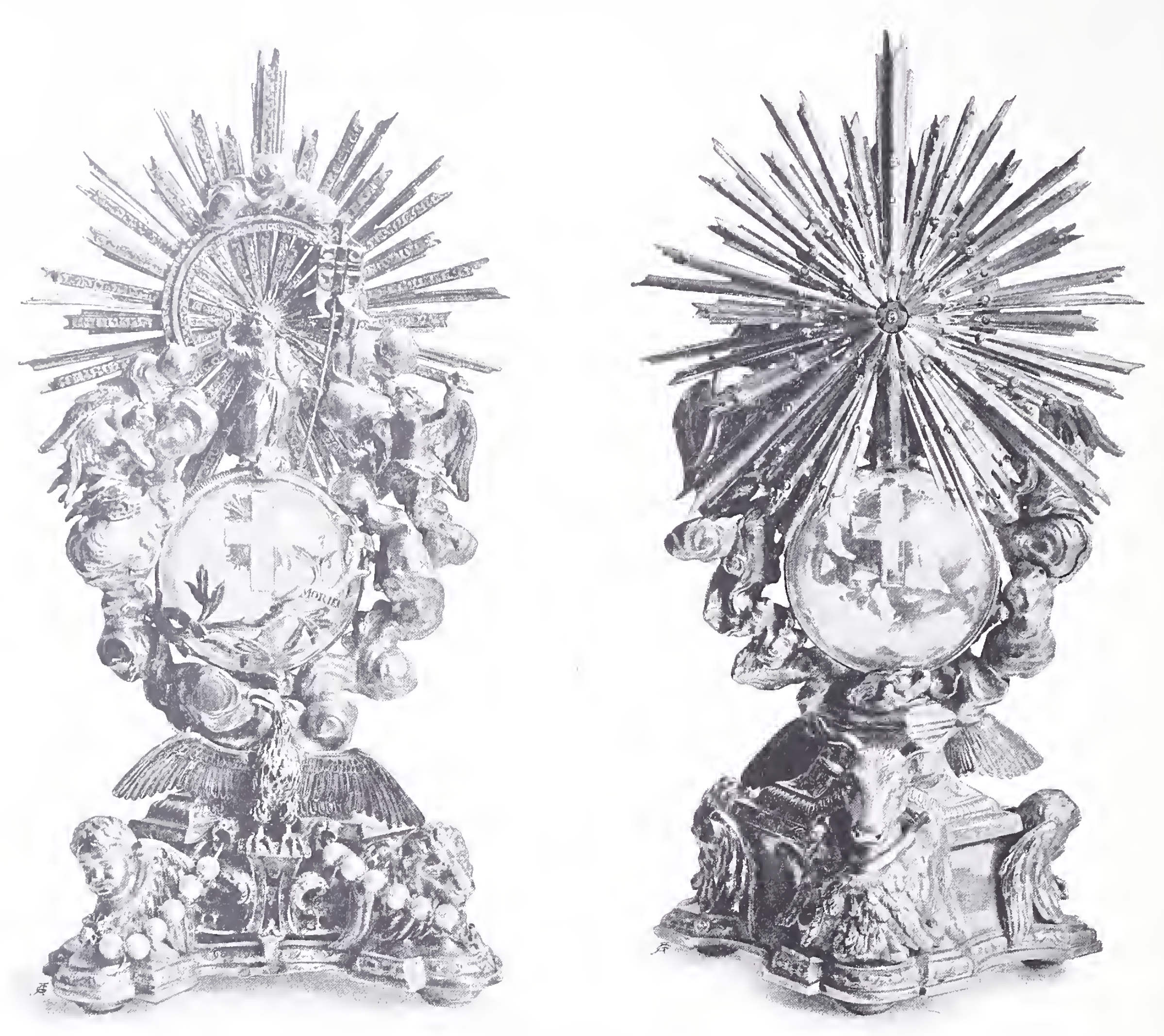
Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Teufel, aus Lindenholz geschnitzt, von der Kanzel der St. Anna-Kirche im Münzgraben zu Graz, Mitte des XVIII. Jahrhunderts (Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum, Graz)

zahlreichen Figuren ist laut eigenhändiger Unterschrift des 19jährigen Jünglings an einem einzigen Tage entworfen und bis zum letzten Striche ausgeführt worden. Ein Kruzifixus, laut Unterschrift „den 16. April 1829 am heiligen Karfreitag gezeichnet von Josef Führich", eröffnet einen tiefen Einblick in die Schaffensweise des Künstlers, die von seinem religiösen Leben nicht zu trennen ist. Die Arbeiten dieser Zeit zeigen nun auch den starken Einfluß, den Dürer auf die Entwicklung des heranreifenden Künstlers genommen hat, und seinen zarten, romantischen, besonders auch landschaftlichen Sinn. Es folgen auch Zeichnungen aus der römischen Zeit, die ihn mit den eigentlichen „Nazarenern" in Berührung brachte. Mit Dürer aber hat sich der Künstler selbst gefunden und ist von da an, so sonderbar es zunächst klingen mag, der große selbständige Meister, nicht etwa Epigone Dürers, geworden; Dürer war sein geistesverwandter Befreier. In der Mitte des Jahrhunderts ist Führich auf der Höhe seines Schaffens angelangt; doch führt der Weg nun nicht etwa wieder bergab, sondern ununterbrochen gerade fort, bisweilen sogar noch etwas höher. Die herrlichen Zeichnungen aus dem Leben des Verlorenen Sohnes, zum Wendelin und so weiter gehören wohl zum Großartigsten, was die Kunst aller Völker und aller Zeiten geschaffen hat.

Aber auch die (urkundlich beglaubigte) letzte ausgeführte Zeichnung des Meisters, die gleichfalls in der Ausstellung zu sehen ist, ein heiliger Christophorus, zeigt nicht das geringste Erlahmen der künstlerischen Kraft.

So bietet die Ausstellung tatsächlich einen Überblick über fast 70 Jahre eines großen Künstlerlebens vom frühesten kindlichen Versuche an bis zur Heldentat des Greises. Rührend sind auch die auf Karton gemalten ausgeschnittenen Figuren, die zu einer Krippe gehören, die der Meister selbst für

sein Haus verfertigt hat und immer zu Weihnachten eigenhändig aufstellte. Es ist schwer, sich von solchen Werken loszureißen; doch muß man sich hier mit diesen wenigen Andeutungen begnügen. Übrigens bereitet der Schreiber dieses mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht eine umfangreichere Veröffentlichung der Werke und des Lebens unseres Meisters vor. Hier seien nur einige weniger bekannte Stichproben im Bilde



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Pazifikale aus der geistlichen Schatzkammer der Hofkapelle in Wien (Vorder- und Rückseite)

gegeben, so das lieblich-romantische Bild „Die Lebensalter", eine Bleistiftzeichnung, die zwischen 1827 und 1829 in Rom entstanden ist (Abbildung auf Seite 432), dann die wundervolle, aus den dreißiger Jahren herrührende „heilige Familie in Nazareth" (Abbildung auf Seite 433). Endlich die reizende Darstellung des heiligen Wenzeslaus (Abbildung auf Seite 434), da er den Armen Holz bringt und seinen frierenden Diener auffordert, in seine Fußstapfen zu treten, die noch warm sind von seinem in christlicher Liebe glühenden Herzen. Die Zeichnung ist 1835 von Guido Görres bei seinem

Aufenthalte in Wien als Titelblatt für den von Görres, Pocci und anderen herausgegebenen Festkalender angeregt worden.

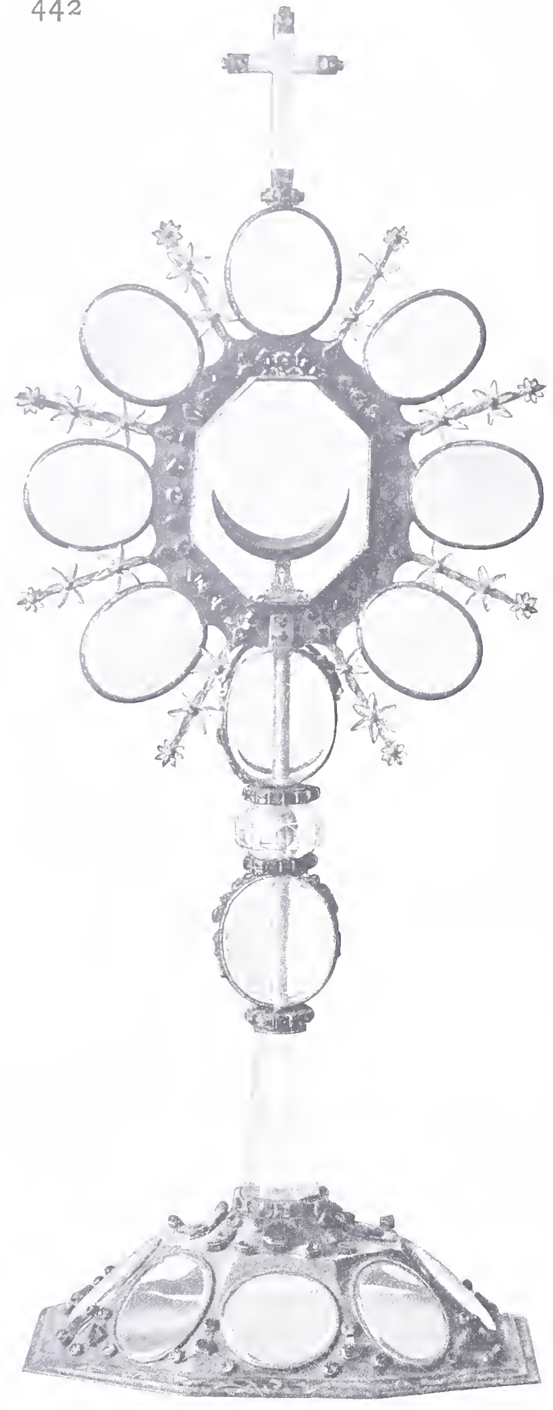
Die ausgestellten Führich-Zeichnungen stammen aus dem Besitze des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht, der Wiener Akademie der bildenden Künste, des Reichenberger Museums, aus dem Besitze der Frau Professorswitwe Anna von Wörndle, der Frau Anny von Rittinger-Führich, der Frau Elsa von Wörndle-Führich, alle in Innsbruck, des Fräuleins Sophie Görres und des Fräuleins Unterholzner in Wien, des Herrn Ludwig Lobmeyr, des Herrn Hofrats Dr. Gustav Jurié von Lavandal, des Herrn Dr. August Heymann in Wien.

Die Ölgemälde Führichs sind im Nebenraume untergebracht. Außer den bekannten Werken aus dem Kunsthistorischen Hofmuseum und der Modernen Galerie in Wien erregt besonders ein kleines Bildchen aus der Spätzeit des Meisters „Genoveva und der kleine Schmerzensreich im Walde" durch die feine romantische Stimmung große Bewunderung; das Werk ist mit den früher genannten Zeichnungen vor anderthalb Jahren in den Besitz des Ministeriums übergegangen und gleichfalls der Modernen Galerie zugewiesen worden.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Kasel, 1760 von Baron Hohenrain geopfert (Schatzkammer von Mariazell)

Mußten wir uns schon bei der Betrachtung der österreichischen Künstler des XIX. Jahrhunderts, die uns hier natürlich besonders naheliegen, sehr kurz fassen, so steht uns für die Würdigung der deutschen retrospektiven Abteilung des XIX. Jahrhunderts leider noch weniger Raum zur Verfügung; doch sei wenigstens andeutungsweise auf sie hingewiesen. Da sind uns besonders einige Bilder von Deger, so eine 1837 gemalte Himmelskönigin (IX, Nr. 174) in Erinnerung, die zwar etwas süß, aber farbig doch recht wohlgefällig ist. Nicht ohne Reiz ist eine Verkündigung von Karl Müller (IX, Nr. 644). Sehr ansprechend ist eine Madonna mit Kind in Halbfigur (IX, Nr. 794) von Julius Schnorr von Carolsfeld, bezeichnet 1820; groß und bedeutend sind „Die klugen und törichten Jungfrauen" von Cornelius (IX, Nr. 114), in eigentümlich lichten, kühlen Farben, die ihm aber oft eigen sind. „Christus als Gärtner"



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Kristallmonstranz, von Kaiser Karl VI. 1725 geopfert (Schatzkammer von Mariazell)

von Overbeck (IX, Nr. 451 a) ist wohl sicher eines der schönsten Bilder der ganzen Ausstellung, es ist gläubig, voll süßen Friedens und herber Schlichtheit. Reizend sind besonders auch die zwei Jünger rückwärts im Garten und die abendliche Wiese im Mittelgrunde.

Unter den Werken Steinles, der wegen seines langen Aufenthaltes in Frankfurt am Main mit Recht auch in der deutschen Abteilung Platz gefunden hat, fällt der „Zug nach Bethlehem“ (IX, Nr. 896), bezeichnet 1883, durch angenehmen warmen Ton auf. Sein Karton mit „Christus und Nikodemus“ (VII, Nr. 886 a) ist psychologisch sehr vertieft, doch ohne das letzte Mögliche in der Kunst zu erreichen.

Es wäre noch eine Skizze von Theodor Mintrop (1814 bis 1870), zum „Engelständchen“, zu erwähnen, die uns in ihrer Größe und Empfindung einen weit besseren Eindruck gemacht hat als das gleichfalls ausgestellte ausgeführte Gemälde.

Wie bereits gesagt, hat man sich aber bei der retrospektiven Ausstellung nicht auf das XIX. Jahrhundert beschränkt, sondern ist weiter zurückgegangen. Doch wollte man nicht mit den früheren Ausstellungen in Wettbewerb treten, sondern eben dort anfangen, wo diese aufgehört hatten. Deshalb wurde durch die Veranstalter der Ausstellung von Anfang an das Jahr 1600 als Grenze nach rückwärts festgesetzt. Es liegt in der Natur der Sache, daß so die Kunst des Barock in der älteren Abteilung das Übergewicht erlangt hat. Was sich hier künstlerisch von selbst ergeben hat, ist aber auch kunstpolitisch und kunsterzieherisch nur erwünscht. Denn auch diese Periode ist heute, besonders in ihren kirchlichen Leistungen, noch immer sehr verkannt. Noch immer hört man das oberflächliche Wort von dem Barock als „Verfallszeit“. Seit ungefähr drei Generationen sind die nachmittelalterlichen Stile ja überhaupt mit dem Fluche des Unkirchlichen



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Kristallmonstranz, von Kaiser Leopold I. 1665 geopfert (Schatzkammer von Mariazell)

beladen und allmählich hat man den Haß besonders auf die Barockkunst geworfen. Insbesondere vom Rheinlande ist ja die Bewegung ausgegangen, die allein die mittelalterlichen Stile als kirchlich ansieht. Wieviele Landpfarrer, aber auch höhere Geistliche, und wieviele Freunde der Kirche glauben heute noch etwas besonders Nützliches zu tun, wenn sie aus den Kirchen die Werke der Barockkunst entfernen und sie durch mehr oder weniger gute Nachempfindungen romanischer oder gotischer Arbeiten ersetzen.

Wie viele malerische und stimmungsvolle Barocktürme, Kanzeln, Altäre und andere Bauteile, in denen doch auch Geist und Liebe steckte, sind durch dieses pedantische „Regothisieren“ und Rückromanisieren für immer verloren gegangen! Wieviel tausend Kirchengeräte, Gemälde und Skulpturen sind nur aus diesem Grunde zerstört worden oder in die Hände von Händlern gewandert! Welche Schätze sind dadurch mutwillig verschleudert und profaniert worden! Die Gefahr ist heute um so größer, als bei Erschöpfung des Vorrates an älteren Kunstwerken der Handel sich immer mehr auf die späteren Zeiten wirft und auch die ausländischen Sammler an den Barockwerken nicht mehr vorübergehen. Um so mehr muß man also den die Werke besitzenden Kreisen zeigen, daß es ungerecht und unverständig ist, sie zu vernichten oder zu verschleudern. Und die breiten Massen muß man darauf aufmerksam machen, damit sie sich einen solchen Raub am öffentlichen Gute nicht gefallen lassen. Also schon um die Werke zu erhalten, ist es eine Notwendigkeit, einmal recht

klar zu machen, daß auch die kirchlichen Werke nachmittelalterlicher Zeit Achtung verdienen und daß nur eine vorgefaßte Meinung ihnen die Kirchlichkeit absprechen kann. Kann irgend jemand etwa sagen, daß der Betende vor einem barocken Altare weniger andächtig ist als vor einem gotischen?

Jedes Kunstwerk, das aus einer echten Empfindung heraus geschaffen worden ist, muß diese Empfindung wieder in uns erwecken, dadurch allein ist es ja ein Kunstwerk. Und sollte es seit dem Mittelalter wirklich kein echtes religiöses Empfinden mehr gegeben haben? Es scheint doch etwas gewagt und gefährlich, dies behaupten zu wollen und echte christliche Empfindung nur für eine einzige und besonders für eine langverwichene Periode gelten zu lassen.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Meßkelch von 1727 (Domkapitel von Sankt Veit, Prag)

Es soll nun gewiß nicht gesagt sein, daß wir zu den Nachahmungen mittelalterlicher kirchlicher Kunst nun auch Nachahmungen barocker Werke hinzufügen sollen. Die natürliche Folgerung ist vielmehr, daß es keinen Stil gibt, der ein Privilegium auf Kirchlichkeit hat, daß auch vom Standpunkte der Kirche aus alles Gute und das durch die Zeit geweihte Alte zu erhalten sei und daß unsere Zeit sich durch gar kein historisches Vorurteil binden zu lassen brauche. In gewissem Sinne ist die Vorführung der Werke des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, deren Schwerpunkt, wie gesagt, die Barockkunst bildet, also ebenso wie die der „Nazarener“ eine Kampfausstellung; das sind aber im allgemeinen immer die fruchtbarsten Ausstellungen gewesen. Andere verlohnen eigentlich gar nicht der Mühe eines größeren Aufwandes. Bei der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit konnte die österreichische Abteilung natürlich nur eine kleine Auswahl oder vielmehr eine Anzahl von Stichproben bieten; mehr hätte auch nicht der Raum und die Schwierigkeit der weiten Sendung gestattet. Immerhin durfte man wohl erwarten, daß Österreich an barocken Werken einiges Hervorragendes bieten werde, wenn es auch nicht gelungen wäre, die fast unschätzbaren Stücke aus der kaiserlichen Hofkapelle, aus Klosterneuburg, Mariazell und so weiter zu erlangen. Natürlich war es schwer, große Werke zu bringen,

da diese ja zumeist doch noch in den Kirchen in Verwendung sind, da die bedeutendsten Gemälde gerade in der Barockzeit als Fresken angeführt sind und die Skulpturen einen unlöslichen Bestandteil des baulichen Gesamtwerkes bilden. Immerhin konnten von Gemälden und Farbenskizzen der großen Barockmaler aus den Sammlungen des Allerhöchsten Hofes, aus der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, aus dem Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg, aus dem Museum Ferdinandeum zu Innsbruck, aus dem Stifte Heiligenkreuz sowie aus der Penzinger Pfarrkirche in Wien ausgezeichnete Beispiele, auch mächtigen Formates, gebracht werden, so von Paul Troger, von Rottmayr von Rosenbrunn, von Maulpertsch, von dem sogenannten „Kremser Schmidt", von Martin Altomonte, Daniel Gran, Raphael Mengs, von dem in Tirol geborenen Salzburger Hofmaler Jakob Zanusi, einem weiteren Kreisen noch unbekannten aber trefflichen Meister, dann von andern Tirolern, wie Joh. Holzer, Martin Knoller, Michel-Angelo Unterberger, Josef Schöpf und Ullrich Glantschnigg.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Kasel, Goldstickerei auf roter Seide (Olmützer Domschatz)

Ausgezeichnete Feder- und Tuschzeichnungen aus der Erzherzoglichen Sammlung „Albertina" und der Wiener Akademie der bildenden Künste vervollständigten das Bild, das man von dem großartigen Wirken dieser Meister erhält. Die hier auf Seite 435 abgebildete Skizze des „Kremser Schmidt", zu der das ausgeführte Bild heute noch zu Ernstbrunn in Niederösterreich existiert, ist auch durch die Unterschrift „accordirt per 150 fl." (worauf dann der Name des Ernstbrunner Pfarrers



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Altargeläute aus Schmiedeeisen mit Spuren von Verzinnung, aus dem Mürztale in Steiermark, Anfang des XVII. Jahrhunderts (Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum, Graz)

folgt) nicht uninteressant. Von wundervoller Wirkung ist die (auf Seite 437 wiedergegebene) Skizze des Raphael Mengs, die man dem manchmal so unangenehm klassizistischen Künstler im ersten Augenblicke kaum zutrauen möchte.

Die österreichische Barockplastik ist durch die bekannten herrlichen Bleireliefs Raphael Donners aus dem Besitze des Herrn Hofrates Dr. Jurié von Lavandal in Wien und durch desselben Meisters Tonskizze zur Pietà aus dem Klosterneuburger Stifte würdig vertreten (Abbildung auf Seite 436). Unter der Pietà sieht man die Seelen im Fegefeuer; ein Engel, der sich noch auf dem ausgeführten Originale, heute auf dem Friedhofstore von Klosterneuburg, findet und die Gruppe noch harmonischer zusammenschließt, ist bei dem Modelle allerdings verloren gegangen. Ein Werk mehr volkstümlicher Richtung, aber doch meisterhaft und von urgesunder Komik ist der (hier auf Seite 439 abgebildete) aus Lindenholz geschnitzte und bemalte Teufel von der Kanzel der Sankt Anna-Kirche im Münzgraben zu Graz (aus dem Steiermärkischen Kulturhistorischen und Kunstgewerblichen Museum „Joanneum“ in Graz).

Die Architektur der Barockzeit wird durch eine glänzende Zeichnung des älteren Fischer von Erlach für den Hochaltar in Mariazell aus dem Besitze des Herrn Dr. Heymann in Wien vor Augen geführt, eine Zeichnung, die erst kürzlich vom Schreiber dieses im Jahrbuche der k. k. Zentralkommission für Kunst und historische Denkmäler als sicheres Werk des Meisters erwiesen worden ist — weiter durch eine Sammelmappe glänzender Entwürfe des Giuseppe Galli-Bibbiena und durch das hier auf Seite 438 abgebildete Kanzelmodell des aus Österreich stammenden Feuchtmaier, der besonders am Bodensee tätig war (diese beiden Werke aus dem Besitze Seiner Exzellenz des Herrn Grafen Wilczek in Wien).

Besonders reich ist aber das barocke Kunstgewerbe Österreichs vertreten. Man hat hier sowohl Werke von großem materiellen Werte, als auch ganz einfache Dinge zur Ausstellung gebracht. Manches ist übrigens zum erstenmale öffentlich gezeigt worden und auch in Österreich selbst noch nie auf eine Ausstellung gelangt, so die berühmte Klosterneuburger Monstranz, die Pater Kehrer, der Schatzmeister des Stiftes, persönlich zu überbringen die Güte hatte, oder das Pazifikale aus der geistlichen Schatzkammer der Hofburgkapelle zu Wien*. Dieses Werk, das hier (auf Seite 440) von vorn und von rückwärts abgebildet erscheint, ist aus purem Golde, Bergkristall und

* Im Katalog irrtümlich als Besitz des „Kunsthistorischen Hofmuseums in Wien“ bezeichnet.

Edelsteinen verfertigt, inschriftlich ein Werk des kaiserlichen Hofkammerkünstlers Johann Känischbauer von Hohenried, aus dem Jahre 1726. Der Entwurf deutet jedenfalls in die Richtung des älteren Fischer von Erlach, für den der Meister übrigens auch in Mariazell arbeitete. Die Weichheit der Goldbearbeitung und die Vornehmheit des bescheiden aufgesetzten Emails sind besonders bewunderungswürdig. Jedenfalls handelt es sich bei diesem Werke um eine der großartigsten Schöpfungen der barocken Goldschmiedekunst; doch können wir uns hier mit einem allgemeinen Hinweise begnügen, da eine eingehendere Veröffentlichung bereits vorbereitet wird. Die erwähnte Klosterneuburger Monstranz, die bereits als eines der reichsten und herrlichsten Werke der Zeit bekannt ist, rührt von demselben Meister Känischbauer, und zwar schon aus dem Jahre 1710 her. Besonders geschickt ist der legendäre Holunderbaum mit dem durch ihn geschlungenen Schleier zum Aufbaue des Ganzen verwertet worden. Aus Klosterneuburg sei auch ein schlichtes, aber außerordentlich fein empfundenes Stehkreuz aus Bergkristall erwähnt.

Besonders kostbare und kunstvolle Werke hat auch die Gnadenkirche von Mariazell aus ihrem Schatze zur Verfügung gestellt. Es sind großenteils Opfergaben von Mitgliedern des Allerhöchsten Hofes und anderen kunstsinnigen Spendern aus der zweiten Hälfte des XVII. und aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Es sei nur auf die herrlichen Bergkristalleuchter und das Kruzifix mit eigentümlich mattgrau getöntem Silber, eine Spende Kaiser Karls VI. aus dem Jahre 1722, oder auf das höchst originelle Ziborium aus Kokosnuß mit landkartenartig verteilten Gravierungen (Szenen aus dem Leben Jesu und Mariens darstellend) in vergoldetem Silber hingewiesen. Wir bilden hier aber absichtlich einige einfachere Stücke ab (auf Seite 442 und 443), da sie in ihrer schlichten, aber äußerst wirkungsvollen Form gewiß manche Anregung bieten werden; das eine Stück wurde 1725 von Karl VI. geopfert, das andere



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Tabernakel-Türfüllungsauflage aus vergoldetem Kupfer, süddeutsch-österreichisch, Mitte des XVII. Jahrhunderts (Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum, Graz)

schon 1665 nach der Schlacht bei St. Gotthard von Kaiser Leopold I. Als Beispiel der schönen Paramente aus Mariazell sei gleichfalls ein einfacheres und etwas späteres Beispiel (Abbildung auf Seite 441) angeführt, das aber gerade wieder durch vornehme Einfachheit (Gold auf metalldurchschossenem grünen Seidengrunde) auffällt und merkwürdigerweise schon 1760 geopfert wurde; man würde das Werk zunächst etwas später ansetzen. Doch ist tatsächlich noch nichts von der Steifheit späterer Zeit darin.

Sehr schöne Kelche und Paramente hat das Stift Melk zur Verfügung gestellt, ebenso das Prager Domkapitel, dessen schöner Kelch von 1727 mit dem Schwarzenbergischen und Lobkowitzschen Wappen (Abbildung auf Seite 444) von ganz besonders schlichter und vornehmer Wirkung ist. Nach solchen Beispielen darf wohl niemand sagen, daß das Barock überladen sei. Und doch ist diese Arbeit in dem großen Zuge und in dem starken Gegensatze der glatten Fläche und des Emails ein echt barockes Werk. Durch Vermittlung des Direktors des Troppauer Museums Herrn Dr. Edmund Wilhelm Braun sind einige ausgezeichnete Arbeiten aus dem Olmützer Domschatze, aus der Pfarrkirche zu Troppau, aus der Troppauer Jesuitenkirche und aus dem Troppauer Museum selbst in die Ausstellung gelangt. Wir bilden hier (auf Seite 445) wieder ein einfacheres Stück ab, eine Kasel in Goldstickerei auf roter Seide, eine Spende des Jakob von Liechtenstein (zwischen 1738 und 1745); auch dieses Stück kann wegen der ausgeglichenen Wirkung des Musters gewiß heute noch vorbildlich wirken.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Versehlaternen aus der geistlichen Schatzkammer der Hofkapelle in Wien

Aus dem Wiener Städtischen Museum ist die berühmte Sonnenmonstranz, die aus der Wiener Salvatorkapelle stammen soll, zur Verfügung gestellt worden; auch das schöne Reliquiar und die andern kirchlichen Geräte der Wiener Goldschmiedeinnung, die sonst im Städtischen Museum verwahrt sind, konnten durch das Entgegenkommen der genannten Innung zur Ausstellung gelangen. Besonders reich ist das bereits erwähnte Grazer Landesmuseum auch in der kunstgewerblichen Abteilung vertreten. Daß

gerade schmiedeeiserne Gegenstände (Grabkreuze und Leuchter) hier besondere Bedeutung haben, ist bei der hohen und weit zurückreichenden Entwicklung dieses kunstgewerblichen Zweiges in Steiermark wohl begreiflich. Wir bilden hier (auf Seite 446) ein sehr eigenartiges Altargeläute aus Schmiedeeisen ab und weiter (auf Seite 447) eine Tabernakel-Türfüllungsauflage aus getriebenem und vergoldetem Kupfer.

Aus dem Stifte Heiligenkreuz ist der prächtige mit Seidenapplikation ausgeführte Expositionsbaldachin, eine Widmung Maria Theresias aus dem Jahre 1740, hervorzuheben, ein Werk, das seinerzeit schon auf der Wiener Maria-Theresia-Paramentenausstellung im Jahre 1904 Aufsehen erregt hat.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Kasel aus der ehemaligen Jesuitenkirche in Münster (Provinzial-Schulkollegium in Münster)

Aus der geistlichen Schatzkammer der Wiener Hofkapelle, der das erwähnte Pazifikale angehört, seien noch die hier (auf Seite 448) wiedergegebenen Versehlaternen aus Messing erwähnt, von denen die eine, mit den Initialen der Kaiserin Maria Theresia, wohl aus der zweiten Hälfte ihrer Regierung stammt und ausgesprochenen Louis-XVI-Charakter trägt, während die andere, mit den Initialen Franz II. (als Kaiser von Österreich Franz I.), im Jahre 1804 verfertigt wurde; durch seine vornehme Schlichtheit kann auch dieses Stück gewiß Anregung bieten.

Ein ganz merkwürdiges Stück Arbeit ist aus der Filialkirche St. Nikolaus zu Langenlois (Niederösterreich) eingelangt: ein porzellanenes Reliquiar in Gestalt einer Monstranz von Rokokoform mit reicher und feiner figürlicher Bemalung; das eigenartige Werk trägt die Wiener Marke um 1748.

Aus dem k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien sind mehrere Trinkgläser und Glaskelche mit emaillierten religiösen



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Trauungsbecher von 1712 mit Kapsel (Graf von Spee, Schloß Heltorf, Kreis Düsseldorf)

Darstellungen zu sehen, die recht deutlich zeigen können, wie die religiöse Kunst in der Barockzeit selbst die Geräte des Alltags durchdrang. Das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg hatte ein Weihwasserbecken aus getriebenem Silber in leichtester und frischester Rokokoarbeit um 1760 (mit dem Bozener Stempel) eingesendet. Das Salzburger Museum hat zwei schöne schmiedeeiserne Grabkreuze und ein großes barockes Innungskreuz aus vergoldetem und bemaltem Holze mit reicher Figurenschnitzerei zur Verfügung gestellt.

Nur ganz kurz können wir hier auf die ältere deutsche Abteilung hinweisen, die sich von vornherein grundsätzlich auf die Rheinlande und Westfalen beschränkt hat. Sie ist fast durchaus ein Werk des Malers Paul Grafen von Merveldt auf Schloß Wocklum bei Balve in Westfalen. Die herrlichen Barockgemälde an den Wänden des Saales stammen übrigens fast alle aus dem Besitze Seiner Durchlaucht des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein. Von einigen ausgezeichnet schönen Stickereien seien hier die aus den Jahren 1642 und 1644 stammenden Kaseln aus der Jesuitenkirche zu Münster wegen ihrer reizvollen Lasurstickereien hervorgehoben und von drei anderen Kaseln, die eben daher stammen, eine wegen ihrer reichen und doch nicht aufdringlichen Silberappliken hier (auf Seite 449) abgebildet. Bemerkenswert sind auch zwei Dalmatiken aus der St. Andreas-Kirche zu Düsseldorf wegen ihres interessanten, ziemlich vereinzelt dastehenden Spätrenaissancestoffes und der reichen Bouillonstickerei.

Unter den Goldschmiedearbeiten sei etwa das berühmte Eisenhoitsche Kreuz aus dem Patroklus-Dome in Soest hervorgehoben oder ein ausgezeichneter Kelch aus dem Jahre 1614, wahrscheinlich eine Arbeit des Eisenhoit-Schülers, Meisters Otto Meier von Lichtenau in Westfalen. Ähnlich und gleichfalls sehr schön, besonders in der allgemeinen Form, ist der Kelch der Ottilie von Fürstenberg (Nr. 1384), der mit demselben Meister in Verbindung gebracht wird. Bemerkenswerte Arbeiten sind auch eine westfälische

Monstranz von 1618 und ein kleines Lamm Gottes, um 1660 gefertigt, in Gold und weißem Email. Wegen seiner vornehmen Schlichtheit seien hier (auf Seite 450) ein Trauungsbecher von 1712 mit seiner gleichfalls sehr geschmackvollen Lederkapsel, und wegen seines vornehmen Reichtums ein Rokoko-Diamantenkreuz (untenstehend) abgebildet.

Was die neuere Kunst betrifft, müssen wir uns hier noch kürzer fassen. Österreich konnte übrigens in der modernen Abteilung offiziell nicht beteiligt sein, da die großen österreichischen Künstlervereinigungen — zum Teile im Hinblick auf eine in zwei Jahren für Wien in Aussicht genommene kirchliche Kunstausstellung — ihre Beteiligung abgelehnt hatten und so nur vereinzelt Österreichisches nach Düsseldorf gelangt ist.

Wie bereits gesagt, ist die moderne Abteilung von außergewöhnlichem Umfange und Reichtume. Auch hat man sich nicht mit der Vorführung von Einzelwerken, deren Zahl wohl zweieinhalb Tausend übersteigt, begnügt, sondern große, einheitlich gestimmte Räume zu schaffen gesucht. Der „Semper-Bund", Verein für Handwerkskunst in Düsseldorf, bietet zum Beispiele einen großen quadratischen Raum mit mächtigen Apsiden an drei Seiten, wovon wir hier auf Seite 453 eine abbilden, und sucht dadurch unmittelbar die Wirkung des Raumes zu erreichen, für den die Einzelobjekte bestimmt sind; ähnliches ist bei dem Friedhofe (Abbildung auf Seite 452) mit zweiseitig herumgelegter Halle und Grabkapelle erstrebt. Es können hier also die Bauten selbst als Ausstellungsobjekte aufgefaßt werden; anders ist es bei verschiedenen Räumen, in denen zwar die Einzelobjekte die unbedingte Hauptsache sind, bei denen man aber doch bestrebt war, den Raum auch selbst wirken zu lassen, ein Unternehmen, das wohl immer eine gewisse Gefahr in sich birgt.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Brustkreuz (Freiherr von Twickel, Haus Stovern bei Salzbergen in Westfalen)

So hat die Ausstellung von Mitgliedern des deutschen Werkbundes sich einen etwas düster wirkenden Raum geschaffen, der uns, da wir altgermanische Behausungen vielfach nur aus Wagnerschen Festspielen kennen, wohl irrtümlich an solche erinnert. Etwas zu stark Selbstzweck ist wohl der Raum XIX der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst mit einer großen übereck gestellten quadratischen Lichtöffnung und einem großen Hahnenmuster auf dem Boden. Mehr eigenartig als entsprechend ist wohl auch der Versuch in dem großen französischen Saale XXXIV, der anscheinend übrigens nicht auf einen Franzosen zurückgeht, nämlich der Versuch, die Wand durch metergroße, stark heraustretende und

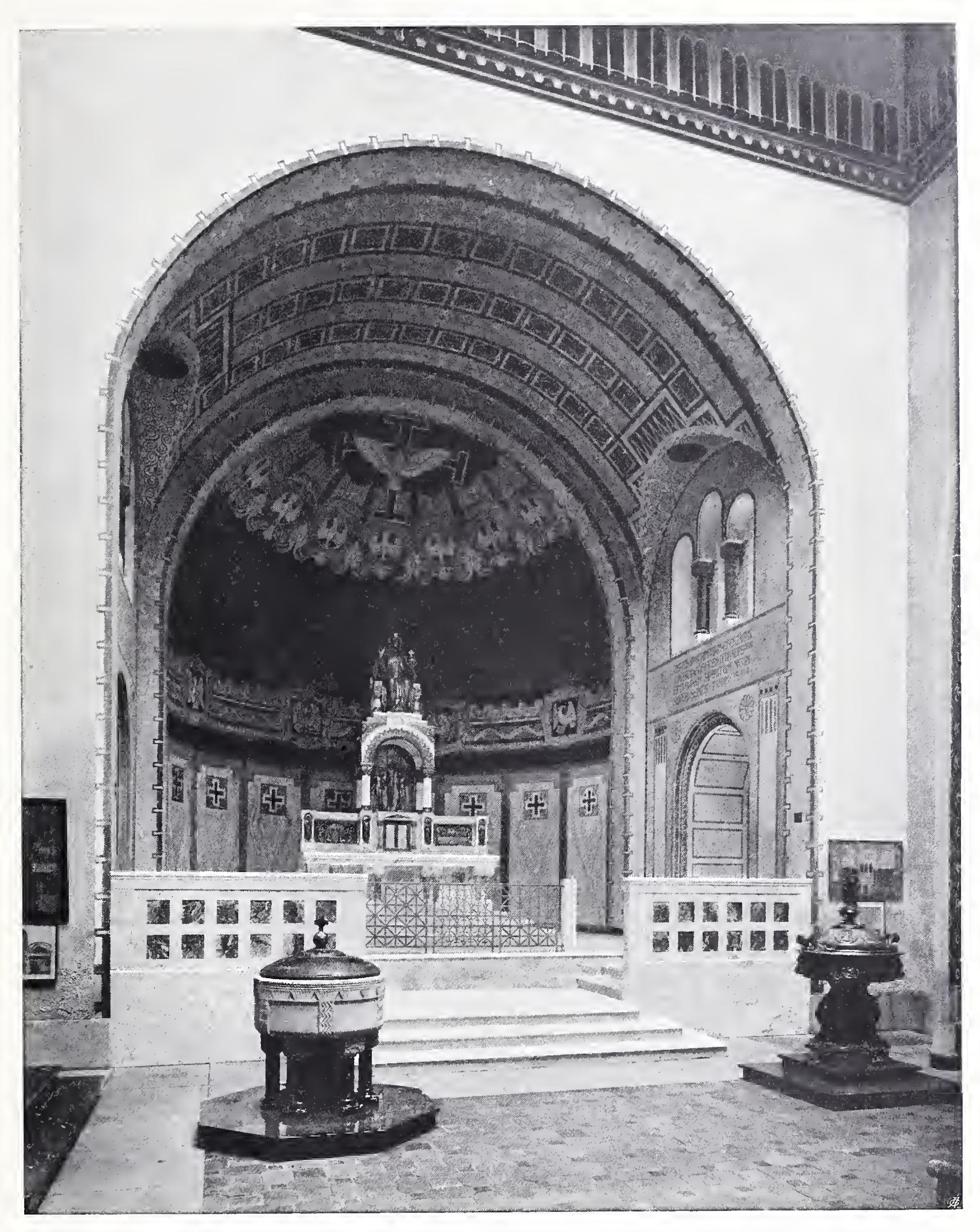


Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Friedhof auf der Düsseldorfer Ausstellung, Entwurf von Wilhelm Kreis

schräg ansteigende Quadrate mit riesigen Hakenkreuzen darauf zu beleben. Doch sind dies eben vorübergehende Versuche.

Dauerndes und Bleibendes sind vor allem Uhdes Gemälde, besonders „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast", das wohl zum Schönsten und Ergreifendsten gehört, was die neue Zeit geschaffen hat. Das braucht eigentlich nicht erst gesagt zu werden. Vielleicht darf man aber Piglheins Kruzifixus „Moritur in Deo" besonders hervorheben; denn diesem Werke, das auch nicht ganz günstig hängt, wird anscheinend unrecht getan. Die Berührung des Todesengels, die Stimmung der Luft und der ganzen Farbe hat tatsächlich etwas Welterschütterndes an sich, wenn der Schreiber dieses auch gestehen muß, daß ihm persönlich noch etwas zu fehlen scheint. So ziemlich das Gegenteil ist Gabriel Max' Christus — als Tannhäuser, wäre man versucht zu sagen. Von Steinhausen sind stimmungsvolle Werke zu sehen; manches ist aber auch befremdlich. Ein großes Abendmahl von Fugel (XIX b, Nr. 263) hat einzelne treffliche Köpfe; doch ist Christus unzureichend. Auch scheint mir zwischen dem Lichtproblem und dem Charakterisieren der Gestalten ein gewisser Widerspruch zu bestehen; bei Uhde ist der Vorgang und die rein malerische Erscheinung, besonders des Lichtes, identisch.

Über die Arbeiten von Corinth kann hier nicht näher gesprochen werden. Es darf aber vielleicht darauf hingewiesen werden, daß gesuchte Brutalität



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Kirchenchor, Ausstellung des Semper-Bundes, Entwurf von Professor Josef Kleesattel

immer ein Zeichen körperlicher oder geistiger Schwäche ist. Mancher dünkt sich ein Held zu sein, weil er ein unflätiges Wort in eine Gesellschaft geworfen hat, „ein anderer traut sich's eben doch nicht". Dazu gehört heute

aber nicht einmal mehr Mut. Unter den Franzosen wäre besonders Puvis de Chavannes zu erwähnen, von dem drei große Kartons aus der Genoveva-Legende im Pariser Pantheon zu sehen sind, sowie ein ausgeführtes Gemälde, die Enthauptung des Täufers, von sehr reiner Komposition und fein im Tone; uns Deutschen scheint es allerdings vielleicht etwas ferner zu liegen. Unserem Empfinden entsprechen auch kaum die Kartons Besnards, deren Bedeutung damit aber nicht geleugnet sein soll. „Die Einladung zum Feste" von Eugène Burnand könnte als Beispiel eines gesuchten Gegenstandes gelten. Serruriers byzantinisierende und zugleich kindlich geklexte Madonna darf wohl als Verirrung angesehen werden. Costas Bronze „Hiob und die Stimme Gottes" ist dagegen vielleicht nur ein Scherz, der gerade nur hier etwas „deplaciert" wirkt.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Meßkelch von Jan Brom, Utrecht

Unter den Werken der Engländer sind verschiedene schöne Zeichnungen und gute Glasfenster zu erwähnen. Bedauerlich ist, daß Thorn-Prikker seine Apostel (XXb, Nr. 1148), die nicht ohne Größe sind, so Knock-about-artig ausgestaltet hat.

Großartig dämmerhaft, am Rande des Bewußten steht Fernand Khnopffs „Liebfrauenkirche" (XXXVIII, Nr. 1861) da. Bemerkenswert sind die Arbeiten des Halbmalaien Toorop, dessen Linien- und Gedankengängen wir allerdings nicht immer folgen können. So ist „Der Garten der Schmerzen" wohl kaum zu verstehen; es hieße unsere ganze durch Jahrtausende gebildete Entwicklung nicht nur der Kunst, sondern unseres ganzen Gehirnes aufgeben, wenn wir uns solches Denken und Empfinden angewöhnen wollten. Manche Arbeiten zeigen aber auch wieder, daß einzelne fremde Klänge doch auch in uns eine mitschwingende Saite finden können. Thorn-Prikker erscheint auch bei den Konkurrenzentwürfen für die Ausschmückung der projektierten Heiligengeistkirche in Düsseldorf;

doch sind seine künstlerischen Absichten in diesem Falle nicht recht klar. Auch die Jury schien nichts damit anfangen zu können. Den ersten Preis hat sie bekanntlich Koloman Moser in Wien verliehen und so ist doch auch ein Österreicher (von dem übrigens auch die Kartons für die Wiener Irrenhauskirche zu sehen sind) in der Ausstellung mit einem größeren geschlosseneren Entwurfe zu Worte gekommen. Jedenfalls ist seine Arbeit zart und vornehm und zugleich wirkungsvoll und die Entscheidung der Jury wohl begreiflich. Nicht ohne Wirkung wäre gewiß auch der mit dem dritten Preise gekrönte Entwurf R. Seufferts in Düsseldorf; nur scheint die einzelne Figur, die als Beispiel der naturgroßen Ausführung gegeben ist, etwas leer. Vielleicht täuscht aber der Eindruck.

Die sogenannten „Beuroner“ sind in die deutsche retrospektive Abteilung eingeordnet, dort wo sie eine Sackgasse bildet. Bei ihrer Betrachtung sind aber nicht die Beschauer retrospektiv, sondern hier sind es die Verfertiger selbst. Ich glaube nicht, daß man die Wahrheiten des Christentums modernen Menschen auf diese Weise nahebringen kann; doch ist dies vielleicht auch nicht die Absicht dieser anscheinend weltfremden Männer.

Unter den hier ausgestellten Goldschmiedearbeiten, die Jos. Hugger in Rottweil a. N. nach eigenen Entwürfen und solchen der Beuroner Schule ausgeführt hat, fallen ein paar Meßkännchen auf, die sich von der Schwerfälligkeit und Unfreundlichkeit, die sonst hier herrschen, glücklich fernhalten.



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Grabstein aus Muschelkalk, nach dem Entwurfe des Architekten Franz Seeck ausgeführt für die Werkstätten für Friedhofskunst in Berlin

Auch aus der sonstigen Fülle neuer kunstgewerblicher Gegenstände soll nur einiges herausgegriffen werden, mehr um die Vielseitigkeit des Gebotenen zu zeigen als um es gerade gegeneinander abzuwägen. Ausgezeichnet sind die Druckwerke der Gebrüder Klingspor in Offenbach, die Schriften und Einbände Ehmkes sowie die Einbände der Elsbeth Wagner-Lehmann (Saal XX). Sehr gut ist ein Tragleuchter von Bernhard Wenig (Saal XX). Schöne Batikarbeiten, die überhaupt eine gewisse Wichtigkeit in der Ausstellung haben, hat Frau Anna Engau in Düsseldorf (Raum XX d) zur Ausstellung gebracht.

Zum Besten unter den kunstgewerblichen Erzeugnissen gehören wohl die Arbeiten von Jan Brom in Utrecht, von denen ein Stück hier (auf Seite 454)



Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. Kirchlicher Stoff, von Josef Lichtenberg in Krefeld entworfen, ausgeführt von F. J. Casaretto in Krefeld

wiedergegeben sei. Die englischen Goldschmiedearbeiten von Henry Wilson scheinen mir schwächer zu sein; am besten ist noch der einfachere Schmuck (Ketten, Broschen und anderes), der aber kaum „christlichen" Charakter trägt.

Im Friedhofe und im Ehrenhofe wären noch einige gute Grabsteine und Grabkreuze (Abbildung auf Seite 455) zu erwähnen.

Unter den Stoffen fällt ein bei F. J. Casaretto in Krefeld nach einem Entwurfe Josef Lichtenbergs verfertigter (Abbildung nebenstehend) vorteilhaft auf.

Treffliche Kopien alter Geräte hat der Juwelier und Goldschmied Paul Beumers in Düsseldorf ausgestellt.

Unter den neueren kunstgewerblichen Arbeiten aus Österreich-Ungarn wäre eine mit Feingefühl und großem technischen Geschicke ausgeführte Kasel aus der „Produktivgenossenschaft der Absolventinnen der k. k. Fachschulen für Kunststickerei" in Wien zu erwähnen, eine Arbeit die von einer Anzahl hochstehender Damen Wiens dem bekannten Kunstfreunde Exzellenz Grafen Wilczek überreicht worden war. Die Arbeiten der „Werkstätten der heiligen Elisabeth" in Cziffer (Preßburger Komitat) unter Oberleitung der Gräfin Sarolta Zichy suchen in geschickter Weise ländliche Motive in der Stickerei zu verwerten, ein Gedanke, der bei richtiger Durchführung für ländliche Kirchen wohl Berechtigung hat und gutes Einfaches an die Stelle billiger Täuschung setzen könnte; es gibt ja auch aus älterer Zeit, besonders auch an den östlichen Grenzen der mitteleuropäischen Kultur, sehr hübsche vereinfachte Arbeiten in den ländlichen Kirchen.

Man erkennt also, daß diese Ausstellung, von der, wie gesagt, nur einige Stichproben gebracht werden konnten, nach den verschiedensten Seiten hin Anregung bietet. Man darf deshalb auch nicht absprechend werden, wenn sich einiges findet, dessen Berechtigung man nicht zugeben möchte. Die Berechtigung liegt eben darin, daß man auch aus Irrtümern lernen kann.

Für uns Wiener hat die Ausstellung noch darum besonderen Wert, weil wir ja selbst eine „Kirchliche Kunstausstellung" beabsichtigen und durch die

Düsseldorfer Veranstaltung wichtige Fingerzeige für ihre Durchführung erhalten können. Wir sind den Veranstaltern darum zu doppeltem Danke verpflichtet. Vor allem ist auch die Verkennung der angeführten älteren Kunstperioden mit all ihrem Verhängnis für den Kunstbesitz gerade bei uns sehr groß. Auch darum ist es also von hohem Werte, daß der Chef des Kunstdepartements im k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht Herr Sektionschef Milosch von Fesch und der Referent Herr Hofrat Rudolf Ritter von Förster-Streffleur nicht nur die reiche Ausgestaltung der österreichischen Abteilung, zu deren Durchführung Herr Prälat Universitätsprofessor Dr. Heinrich Swoboda und der Schreiber dieses bestimmt waren, ermöglicht haben, sondern daß man auch durch die Unterstützung österreichischer Geistlicher und Künstler beim Besuche der Ausstellung diese für uns möglichst nützlich zu gestalten bestrebt war.

DIE AUSSTELLUNG ALTEN BAYERISCHEN PORZELLANS IM NATIONALMUSEUM ZU MÜNCHEN ✿ VON H. STEGMANN-MÜNCHEN



AUSSTELLUNGEN alter Porzellane sind im letzten Jahrzehnt eine gewohnte museologische Erscheinung. Die meisten derselben haben es sich zur Aufgabe gemacht, eine einzelne Manufaktur in ihrer gesamten Entwicklung zu schildern, manche brachten in Museen den Besitz von privaten Sammlungen zur Anschauung. Die Porzellanforschung als wissenschaftliche Sparte hat verhältnismäßig geringes Alter. Erst die Umorientierung der meisten Kunstgewerbemuseen von Mustersammlungen zu wissenschaftlichen Instituten hat die geschichtliche Arbeit auf diesem Gebiet vertieft. Über die gesamte interessante Geschichte des europäischen und insbesondere des deutschen Porzellans im XVIII. Jahrhundert besitzen wir bis heute keine nach allen Seiten befriedigende Darstellung. Mit Recht wird in neuester Zeit daran gegangen, zunächst die Geschichte der einzelnen Manufakturen nach allen Seiten aufzuklären und zu erhellen. Die Münchener Ausstellung, die im August und September im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums zu München stattfand, verdankt ihre Entstehung ebenfalls in erster Linie dem Bestreben, einen möglichst vollständigen Überblick über die Geschichte der wichtigeren alten Porzellanfabriken im heutigen Königreich Bayern zu ermöglichen.

Im vorigen Jahre hat das Bayerische Nationalmuseum als ersten in dieser Art und Form seinen Katalog über die europäischen Porzellane herausgegeben. Die beifällige Aufnahme, die diese gediegene Arbeit von Dr. Friedrich H. Hofmann in allen Fachkreisen gefunden hat, ließ es der

Leitung des Museums als wünschenswert erscheinen, im Anschluß an die Sammlungen des Museums die dem Museum zunächst stehenden bayerischen Manufakturen nochmals in einem wesentlich erweiterten Bilde in erster Linie dem Fachmann und Kenner, in zweiter aber auch den weiten Kreisen der Kunstfreunde vorzuführen.

Das Bayerische Nationalmuseum muß ja naturgemäß es als seine Aufgabe betrachten, gerade die Abteilung alten bayerischen Porzellans nach Möglichkeit zu fördern und zu heben. Freilich sind die materiellen Bedingungen für eine wesentliche Vermehrung der Bestände des Museums heute



Kavalier und Krinolinefigur, Nymphenburg, 1750 bis 1760 (Bayerisches Nationalmuseum, München)

schon so schwierige, daß auch auf annähernde Vollständigkeit kaum je gehofft werden kann. Immerhin mußte es dem Museum und den dem Museum nahestehenden Freunden von höchstem Interesse sein, das nächstliegende Gebiet der alten bayerischen Porzellankunst einmal sich selbst und andern zur Anschauung zu bringen.

Die Beziehungen der einzelnen Fabriken, die für die Ausstellung in Frage kamen, sind allerdings ziemlich äußerliche, nur durch die geographischen Grenzen des heutigen Königreichs bedingte, während die Fabriken, die früher auch dynastisch getrennt waren, materiell und in ihrer künstlerischen Entwicklung nur sehr lose Beziehungen aufweisen.

Für den Erfolg der Ausstellung war außer den eigenen Beständen des Museums, die übrigens nur teilweise zu Hilfe genommen wurden, von vorn-

herein die Beteiligung der wichtigsten Porzellanbesitzer für das vorliegende Gebiet ausschlaggebend. Mit der Zusage, daß der bayerische Hof seinen einzig dastehenden Porzellanbesitz bayerischer Provenienz der Ausstellung zur Verfügung stelle, mit der weiteren Unterstützung, die in weitestgehender und kollegialster Weise die deutschen Museen dem Unternehmen angedeihen ließen, war der Erfolg der Ausstellung in gewissem Sinne schon gesichert. Daß viele Einladungen nicht von Erfolg begleitet waren, insbesondere solche an weitab von München gelegene Privatsammlungen, darf nicht wundernehmen. Absolute Vollständigkeit des vorhandenen Materials läßt sich hier wie in andern Fächern nun einmal nicht erzielen. Trotzdem war die Zahl der Anmeldungen und der angemeldeten Objekte selbst für die Veranstalter überraschend, wurden doch weit über 2000 Einzelgegenstände der Ausstellung zur Verfügung gestellt, so daß die Ausstellung wohl unter den bis jetzt veranstalteten als die weitaus am stärksten beschickte gelten darf. Für die Veranstaltung war es selbstverständlich auch von besonderem Vorteil, daß infolge der vorausgegangenen Arbeiten auf diesem Gebiet die Hauptarbeit der Ordnung und die Bearbeitung des umfassenden Katalogs einer so erfahrenen Kraft wie Dr. Hofmann anvertraut werden konnte.



Harlekin mit Affenkind und Tänzerin aus der italienischen Komödie, Nymphenburg, Modelle von Bastelli (Frau Hirth, München)

Die Ausstellung, die in vier Sälen des Studiengebäudes des Nationalmuseums, die eine entsprechende Ausgestaltung und Dekoration erhalten hatten, stattfand, ist naturgemäß nach den einzelnen Manufakturen gegliedert worden. Es kann an dieser Stelle nicht davon die Rede sein, den Inhalt der Ausstellung auch nur annähernd schildern zu wollen, es kann nur ein ganz oberflächlicher Überblick geboten werden mit den hauptsächlichsten Ein-



Büste des Grafen Haimhausen, Nymphenburg, Modell von Auliczek (Bayerisches Nationalmuseum, München)

drücken, die aus der Ausstellung und ihrem Material sich ergaben.

Die älteste der bayerischen Manufakturen ist die kurbayerische, die in Neudeck, in einer Vorstadt rechts der Isar, zunächst um 1750 von privater Seite ins Leben gerufen, aber alsbald unter den Schutz des kurfürstlichen Hofes genommen und dann 1761 nach Nymphenburg transferiert wurde. Wenn wir zunächst die figürlichen Erzeugnisse der kurzweg Nymphenburger Manufaktur genannten Fabrik betrachten, so ist die erste Periode, die etwa bis zum Jahre 1761, eben der Etablierung der Fabrik in Nymphenburg, reichte, gerade nicht von besonderem Gelingen begünstigt gewesen. Die Kavaliere und Damen, so ziemlich die einzigen Modelle dieser Zeit, zeigen puppenhaft schlanke, dabei unlebendige Verhältnisse, die Bemalung ist in den seltensten Fällen über Versuche, die Farbentöne gleichmäßig herauszubringen, hinausgekommen, aber trotzdem ruht in diesen überschlanken wenigen Modellen ein gewisser Charme, der sie, verbunden mit ihrer Seltenheit, zur Freude des Sammlers macht. Schon nach den ersten Jahren bessern sich übrigens die Modelle in der Lebendigkeit der Auffassung und schon die wenigen Krinolinefiguren, offenbar an Meißen angeknüpfte Versuche, zeigen ein besseres Gelingen. Die Ausstellung hat von diesen seltenen Stücken in wenigen Modellen eine ziemlich große Anzahl zusammengebracht. Die Hauptblüteperiode Nymphenburgs in plastischer Beziehung hängt aufs engste zusammen mit der Berufung des italienischen Bildhauers Franz Bastelli als Modelleur. Seine Serien der italienischen Komödienfiguren, von Tänzern und Gesellschaftsfiguren der Zeit gelten längst als die feinsten Kabinettstücke, die die deutsche Porzellankunst hervorgebracht hat. Bastelli hat, das läßt auch die Ausstellung in ihrem großen Material deutlich erkennen, sich in kurzer Zeit von einer zuerst noch mehr schematischen Porzellankunst zu einer Virtuosität, die Modelle für das glasierte Material zu bearbeiten, durchgerungen, wie wohl kein anderer seiner Konkurrenten in Deutschland. Die Einzelfigur aus dem Zeitleben und die Putten, von denen ebenfalls von seiner Hand eine ganze Serie vorhanden ist, bilden entschieden sein Hauptwerk. Im Aufbau der nicht sehr zahlreichen Gruppen ist er eigentlich weniger glücklich gewesen. Sein Drang nach äußerster Lebendigkeit, nach Bewegung bis in die letzte Faser der dargestellten Person, hat ihn hier wenigstens in manchen Arbeiten zu unruhig werden lassen. Das wirkungsvollste Stück



Amor und Psyche, Biskuit, Nymphenburg, Modell von Melchior (H. von Hirsch, München)

der Art von seiner Hand ist eine komplett nur in einem einzigen in der Ausstellung vorhandenen Exemplar vorkommende Kreuzigungsgruppe. Leider dauerte die Tätigkeit Bastellis nur kurz. Der Mann, der ihn in den weiteren 20 Jahren, von 1765 bis 1785, ersetzen sollte, Dominikus Auliczek, war von wesentlich geringerer künstlerischer Begabung. Mit besonderer Vorliebe hat er das Tier und die Tiergruppe und in der letzten die Tierhatzen gepflegt. Einzelne seiner Tiergruppen und insbesondere seiner kleineren Tiere, zum Beispiel die Serie der Hunde, sind von ganz ausgezeichneter Beobachtung. In seinen übrigen Gruppen scheint er zunächst versucht zu haben, die Bahnen Bastellis weiter zu wandeln. Aber seine viel derberen künstlerischen Nerven sind über eine, ich möchte sagen, alltägliche Auffassung in den seltensten Fällen hinausgegangen. Zudem war in der späteren Zeit seiner Wirksamkeit die Zeit des eleganten Rokoko vorbei, das figürliche Porzellan wandte sich der kalten Allegorie zu und der stark vergrößerte Maßstab der Modelle vermag nicht den Mangel an Lebensfülle gegenüber der vorangegangenen Periode zu ersetzen. Dekorativ für Tafelschmuck sind seine meist sitzend dargestellten Götterreihen und die vier Jahreszeiten gewiß sehr wirksam. Auch die farbige Dekoration, wie sie zum Beispiel eine wohl einzig dastehende vollständige Serie der Jahreszeiten zeigt, ist eine sehr diskrete und geschmackvolle. Nur einmal, als er dem langjährigen Direktor der Nymphenburger Fabrik, dem Grafen von Haimhausen, ein Denkmal zu setzen sich anschickte, in der fast lebensgroßen Büste dieses Mannes, ist er über die ihm sonst gesteckten Grenzen weit hinausgegangen. Diese Porzellanarbeit kann nicht nur als Porzellan, sondern auch als plastisches Kunstwerk einen der ersten Plätze in der deutschen Skulptur des XVIII. Jahrhunderts beanspruchen. Die letzte plastische Periode Nymphenburgs steht unter dem Zeichen Johann Peter Melchiors, der hier nach mancherlei Wanderungen sein letztes Arbeitsgebiet fand. Der nüchterne Klassizismus, der schon seine letzten Frankenthaler Arbeiten kennzeichnet, tritt auch in seinen Nymphenburger Arbeiten deutlich hervor; meist sind die größeren Kompositionen in Biskuit ausgeführt. Am wertvollsten sind durch

ihre immerhin treffliche Beobachtung des Lebens seine Porträts, wenn er auch über eine gewisse kleinbürgerliche Auffassung sich nirgends erhoben hat.

Die Nymphenburger Geschirrfabrikation hat in den Formen und der Dekorationsweise keine neuen Bahnen gewiesen. Insbesondere sind, mit wenigen Ausnahmen, die in die spätere Zeit fallen, wie zum Beispiel in dem sogenannten Perlenservice für den bayerischen Hof, wirklich originelle Gefäßserien nicht entstanden. Eine Ausnahme bedeuten höchstens die durch die ganze Fabrikationszeit des XVIII. Jahrhunderts in verschiedenen Modellen und verschiedenen Dekorierungen vorkommenden Réchauds. Die Fabrik hatte aber immerhin vom Beginn bis in das XIX. Jahrhundert hinein, das sogar in seinen ersten Jahrzehnten einen erneuten Aufschwung brachte, über eine Reihe trefflicher Maler zu verfügen, die im einfacheren und reicheren Genre sehr geschmackvolle Bemalungen lieferten. Neben den Réchauds sind es besonders eine Anzahl von Wochensuppenschüsseln, dann von Dejeuners größeren und kleineren Umfangs sowie eine Reihe von auf der Ausstellung vertretenen Servicen, bei denen sowohl in figürlichen Szenen als in der Blumenmalerei — diese wurde besonders gepflegt — Hervorragendes geleistet wurde. Die nüchterne Formengebung, die dem Geschmack der letzten Jahrzehnte des XVIII. Jahrhunderts entsprach, hat die Gefäßmalerei in um so helleres Licht treten lassen. Im XIX. Jahrhundert war es dann der Kronprinz und spätere König Ludwig I., der die Porzellanmalerei besonders bevorzugte, so daß diese in der spätesten Zeit der königlichen Periode der Fabrik das eigentliche Hauptgebiet von Nymphenburg war.



Réchaud, Nymphenburg, 1760 bis 1770 (Lissauer, Berlin)

Es lag im Plane der Ausstellung, die Porzellanplastik besonders zu betonen. Es darf wohl angenommen werden, daß auf der Münchener Ausstellung mit etwa 300 figürlichen Nummern das Wesentliche aus dem plastischen Gebiet, auf dem Nymphenburg quantitativ nicht sehr viel produziert hat, vertreten ist. Von den Gefäßen haben die rund 550 Nummern einen Überblick gegeben, aber Vollständigkeit weder erstrebt, noch erreicht. Die zahlreichste

Gruppe von Ausstellungsgegenständen, etwa 1100, hat Frankenthal zu verzeichnen und hier dominiert im Sinne der Veranstaltung das figürliche Porzellan ganz und gar. Die Frankenthaler Porzellane und ihre Geschichte sind schon vielfach Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung gewesen und die Mannheimer Ausstellung hat vor wenigen Jahren auch schon ein prächtiges Bild dieser bedeutenden Manufaktur vor Augen geführt. Manches, was dort zu sehen war, müssen wir leider in München vermissen, aber vieles andere, insbesondere der gerade in diesem Teile außerordentlich kostbare Besitz des bayerischen Hofes, das direkte Erbe des Mäzens und Besitzers der Fabrik, des Herzogs und späteren Kurfürsten Karl Theodor von der



Drei Stücke aus der Jagdserie, Frankenthal, Hannong-Periode (Bayerischer Obersthofmeisterstab, Schloß Würzburg)

Pfalz, läßt diese Lücken leicht verschmerzen. Die Frankenthaler Fabrik leitet bekanntlich ihren Ursprung von Paul Hannong, der bis 1754 die Straßburger Fayence- und Porzellanmanufaktur innegehabt hatte, her. Die Branchekenntnis, die dem ersten Leiter der Fabrik infolgedessen eignete, macht sich im Anfang schon durch die verhältnismäßig große Zahl der figürlichen Modelle bemerkbar. Freilich entspricht nicht immer die Qualität dieser Zahl. Modellierung, Masse, Glasur und Farbe gehören in den erwähnten Perioden der Frankenthaler Fabrik nicht zum besten ihrer Art. Das Fayenceartige, das der Hannongschen Periode, sowohl der von Paul als von seinem Sohne Joseph Adam, anhaftet, verschwindet erst, als Kurfürst Karl Theodor 1762 die Fabrik in seinen Besitz gebracht hatte. Der Geschmack der Modelle, der ersten zehn



Toilette der Venus, Frankenthaler Gruppe, Modell von Lück? (Bayerischer Obersthofmeisterstab, Schloß Würzburg)

Jahre etwa, für die die Modelleure sich noch nicht mit Sicherheit trennen und dem Namen nach nachweisen lassen, war kein hervorragend hoher. Es scheint, daß hier die feinen höfischen Formen, wie wir sie in Nymphenburg durchweg vorfinden, einer gewissen spießbürgerlichen Derbheit weichen mußten. Immerhin sind auch aus der ersten Periode recht gute Modelle, besonders in den amurösen Gruppen, den Weltteilen, den großen Chinesen, vorhanden. Als Bestes dieser Zeit können vielleicht die großen, wohl für Tafelschmuck bestimmten Zusammenstellungen der Jagd und der Chinesen gelten. Überhaupt bietet die Ausstellung in bisher wohl noch nicht gebotener Weise Gelegenheit, die einzelnen Serien fast vollständig, aus verschiedenem Besitz zusammengestellt, vor Augen zu sehen. Neben den genannten sind hier noch von den Serien das kleine Chinesenhaus mit den Chinesen, die früheren Puttenserien, die sogenannte Alpenserie, die Serie der Ernte, die Serie der Soldaten, die italienischen Komödiantenfiguren und einzelnes der früheren allegorischen Gruppen zu finden.

Die zweite Periode, die sich schon durch eine wesentlich verfeinerte Faktur auszeichnet und die vielleicht, wenigstens in ihren besseren Erzeugnissen, mit dem Namen des Karl Gottlieb Lück in Verbindung gebracht werden kann, stimmt ihre Note schon wesentlich mehr auf einen höfischen Ton. Die meist zweifigurigen Gruppen, am bekanntesten sind die fünf Sinne, sämtlich mit starkem galanten Beigeschmack, bilden den Mittelpunkt. Hier kommt die besondere Art des Frankenthaler Geschmacks, der sich allerdings



Das Gesicht, Frankenthaler Gruppe der Karl-Theodor-Periode (A. von Gwinner, Berlin)

eine leichte Beeinflussung vom Meißener gefallen läßt, und der diskrete Dekor, der mit zarten Farben und Mustern, sehr häufig Streublumen, zu arbeiten gewohnt ist, schärfer zur Geltung. Bei aller Sorgfalt der plastischen Durcharbeitung sind aber die Frankenthaler Figuren dieser Periode doch etwas plump in ihrer Konstitution und schwerfällig in der Bewegung. Einzelne hervorragende Leistungen, wie die großartige und auch ungewöhnlich große Laubengruppe der Toilette der Venus (Residenz Würzburg) oder der beiden Prinzessinnen mit dem Neger oder der Tänzer und die Tänzerin Camargo gehen allerdings über das gewöhnliche Maß weit hinweg. Die glänzendste Periode fällt in die gleiche Zeit für die Frankenthaler Plastik wie für die von Nymphenburg und hier findet sie sich ebenso mit einem Künstlernamen, der den Höhepunkt bezeichnet, nämlich mit dem Modelleur Konrad Link in Verbindung. Auch Link war nur verhältnismäßig kurze Zeit, etwa 1762 bis 1766, in der Fabrik beschäftigt, hat aber Bastelli an Fruchtbarkeit weitaus übertroffen. Die starke Produktion hat nicht alles aus seiner Hand gleichmäßig ausreifen lassen. Die Qualität der Exemplare in der Ausformung und der Bemalung ist zudem offenbar eine unterschiedliche gewesen. Immerhin stehen aber die berühmten Stücke aus Links Hand, die großen und die kleinen Jahreszeiten, die Musen und die Monatsfiguren in ihrer zierlichen Eleganz, die dabei doch einen merkwürdig deutschen, bodenständigen Charakter bewahren, unter allen deutschen Erzeugnissen der gleichen Zeit an erster Stelle. Kein Wunder, daß die Bewertung der Frankenthaler Porzellane und besonders die der Linkschen Periode am Kunstmarkt eine so hohe ist. Der Schrank, der in der Münchener Ausstellung das Wesentliche der Linkschen Porzellanarbeiten enthält, bringt den Beweis, daß Frankenthal unbedingt mit an die erste Stelle unter den deutschen Manufakturen gehört. Weniger glücklich



Nashorn als Standuhr, Frankenthal, Karl-Theodor-Periode (Obersthofmeisterstab, Schloß Bamberg)

als in den Einzelfiguren und den kleineren allegorischen Gruppen ist Link, wenn er pathetisch wird und seinem fürstlichen Herrn in größeren Kompositionen die Huldigung der Fabrik darbringen will. Die bekannten großen Apotheosen in Porzellan und Biskuit möchte ich gern für manche kleine Figur dahingeben. In Frankenthal, das, wie gesagt, durch den Reichtum seiner figürlichen Modelle — es sind bereits an 800 bekannt — sich auszeichnet, waren offensichtlich neben den Hauptmodelleuren eine ganze Reihe anderer beschäftigt, deren genauere Feststellung der Zukunft vorbehalten bleiben muß. Im ganzen und großen sind aber auch die Nebenmeister, die etwa bis 1775 tätig gewesen sind, von den Spitzen so günstig beeinflußt, daß die Qualität immer eine recht respektable bleibt.

Mit dem Eintritt von Johann Peter Melchior, der 1779 eintrat, kommt eine allerdings von Süßlichkeit durchsetzte akademisch-klassizistische Richtung zu Wort. Die Ausformungen Melchiors und seiner Genossen, die zudem meist in sehr späten Exemplaren vorkommen, wirken weder in Weiß sehr günstig, noch in der gegen das Ende des Jahrhunderts üblichen wenig stilvollen Bemalung.

Gegen die annähernd 600 Gruppen und Figuren Frankenthals treten der Zahl nach die Frankenthaler Geschirre mit etwa 400 Stücken zurück. Dagegen hat Frankenthal, allerdings in starker Annäherung an französische Vorbilder, in der Zeit von 1750 bis 1790 wohl auch die beste Bemalung in deutscher Art. Einige große Service aus bayerischem Hofbesitz, zwei Vasengarnituren aus Bamberg und Nymphenburg, auch eine Reihe von Dejeuners und Einzelstücken sind Kabinettstücke der Porzellanfabrikation. Die durchschnittliche Qualität, die Frankenthal in seiner Produktion hier aufzuweisen hat, mag vielleicht als die höchststehende in Deutschland von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts an bezeichnet werden. — Gegen die beiden im vorigen

kurz skizzierten Fabriken muß die dritte unter dem Markgrafen Karl Alexander von Brandenburg-Ansbach gegründete und teils in Ansbach, teils in dem benachbarten Bruckberg bei Ansbach etablierte fränkische Manufaktur sehr in den Hintergrund zurücktreten, obgleich eine so reichhaltige und vollzählige Kollektion Ansbacher Porzellane, wie sie sich in München zusammengefunden hatte, schwerlich je beisammen gewesen sein dürfte.

Für das figürliche Ansbacher Porzellan hat sich in den letzten Jahren in Sammlerkreisen und auch in den Museen ein vermehrtes Interesse kundgegeben. Der Grund liegt wohl mehr in der Seltenheit Ansbacher Figuren, als in ihrer durchschnittlich recht geringen Qualität. Der gleichnamige Vetter des berühmten Meißener Kändler und seine Genossen sind über eine gewisse Stümperhaftigkeit in der Modellierung und Auffassung, die ebenso wie die etwas kindliche Dekorierung oft zu einem Lächeln zwingt, nicht hinausgekommen. Der Modellvorrat der Ansbacher Fabrik ist außerdem kein großer. Götterserien, die beliebten Orientalen, Komödienfiguren und einige galante Gruppen bilden das ganze Repertoire. Daß die Ausstellung gerade für Ansbach so reichhaltig ausfallen konnte, war hauptsächlich dadurch bedingt, daß die Bestände des Ansbacher Schlosses zur Ausstellung überlassen wurden. Einen günstigeren Eindruck als die Plastik machen die Gefäße von Ansbach. Hier sind eine Reihe von tüchtigen Malern, besonders gegen das Ende der Regierung des letzten Markgrafen, an der Arbeit gewesen, in verschiedenem Geschmack, meist an das übermächtige Meißen sich anlehnend, manches Treffliche zu schaffen. Von den übrigen kleineren Manufakturen brauchen Regensburg und Würzburg kaum erwähnt zu werden, denn es steht nicht einmal fest, ob beide Orte im XVIII. Jahrhundert etwas anderes geleistet haben, als anderweit gefertigte Porzellane zu dekorieren. Die im dritten Viertel des XVIII. Jahrhunderts im Hauptbetrieb stehende Zweibrückener Fabrik ist bloß durch einfacheres, meist mit Streublumen dekoriertes Geschirr bekannt. — Eine Frage, die zum Schluß sich jedem verständigen Betrachter der Ausstellung aufdrängt, ist diejenige nach der Bedeutung der beiden großen bayerischen Manufakturen unter sich und im Vergleich mit den übrigen



Venus mit Amor, Frankenthal, Modell von Link (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin)



Bemalte Vasen, Frankenthal, Hannong-Periode (Obersthofmeisterstab, Schloß Bamberg)

deutschen Fabriken. In gewisser Beziehung, vielleicht ein ganz klein wenig durch den Lokalpatriotismus beeinflußt, ist man in München geneigt, Nymphenburg bezüglich der künstlerischen Stellung die Palme zuzuerkennen. Insbesondere die allerdings außerordentlich große Virtuosität Bastellis zwingt dem Kenner und dem Laien zunächst höchste Bewunderung ab. Was dem Material mit geradezu wunderbarer Intuition an malerischer Wirkung abgerungen werden konnte, das hat dieser Südländer allerdings zustande gebracht. Eine Frage nur, ob der größte Porzellanvirtuose, den Deutschland im XVIII. Jahrhundert gehabt hat, darum auch der größte Künstler in seinem Fach ist.

Im Gesamtbild seiner Produktion dürfte, besonders was die Porzellanplastik anbetrifft, doch Frankenthal noch besser abschneiden. Der ungemeine Reichtum der Erscheinungen, der uns hier entgegentritt, die feine Empfindung, die in kaum zu steigerndem Maße und, ich möchte sagen, in echterer deutscher Weise die Linkschen Arbeiten zeigen, läßt ein Endurteil sehr schwer zu. Wenn die Ausstellung



Vasen mit schwarzem Grund und Bistermalerei, Frankenthal 1779 (Obersthofmeisterstab, Schloß Nymphenburg)

außer dieser oder jener neuen Erscheinung im Gebiet der zur Vorführung gelangten Manufakturen nichts weiter zeigen konnte, so hat sie doch sicher erwiesen, daß die früher in Anspruch genommene absolute Präponderanz der Meißener Manufaktur keine unbestrittene sein kann. Vielmehr können Nymphenburg und Frankenthal zum mindesten in ihren hervorragenden Erzeugnissen sich auch mit dem Besten, was an europäischem Porzellan im XVIII. Jahrhundert geschaffen worden ist, getrost messen.

KLEINE NACHRICHTEN

DIE AUSSTELLUNG DER K. K. FACHSCHULE FÜR KUNSTSTICKEREI IN WIEN. Zu Ende des Schuljahres 1908 bis 1909 fand im Textilsaale des k. k. Österreichischen Museums eine Ausstellung von Arbeiten der k. k. Fachschule für Kunststickerei in Wien statt; es entspricht den Vorschriften der Schule, daß solche Ausstellungen alle drei Jahre veranstaltet werden.

Wir müssen gestehen, daß im allgemeinen kaum etwas so peinlich ist, wie über eine Schülerausstellung berichten zu sollen. Man weiß meist nicht, was der Lehrer und was der Schüler gemacht hat, und fürchtet immer, zum besten gehalten zu werden. Nun, bei dieser Ausstellung konnte man deutlich sehen: das waren wirklich die Arbeiten fortschreitender und sicher geleiteter Schülerinnen.

Die im Jahre 1874 begründete Lehranstalt hat ja bereits eine an Ehren und Erfolgen reiche und stetige Entwicklung hinter sich; wir fanden dieses Institut zufällig erst vor wenigen Tagen beim Nachschlagen in Max Heidens bekanntem „Wörterbuch der Textilkunde“ an hervorragender Stelle erwähnt, und wir wissen, daß zahlreiche der Schülerinnen heute im In- und Auslande einen geachteten Wirkungskreis gefunden haben.

Es ist ein Glück, auf so sicheren und erprobten Überlieferungen fußen und sie, ohne Erschütterung der Grundlagen, ruhig weiter entwickeln zu können. Die jetzige wohldurchdachte Organisation, die vor einigen Jahren auf Grund langer Erfahrungen vom Ministerium mit behutsamer Hand vorgenommen wurde, teilt die Schule in drei Jahrgänge und einen Vorbereitungskurs. Eine genossenschaftliche Werkstätte, die gleichfalls der Initiative des Ministeriums ihre Entstehung verdankt, stellt sich als eine naturgemäße Weiterentwicklung des früheren „Atelierkurses“ der Schule dar, hat aber nun eine von der Schule unabhängigere Stellung und ist schon ein Stück des schaffenden Lebens selbst geworden, nicht nur des vorbereitenden, wie es eine Schule sein soll.

Besonders vorteilhaft scheint in dieser Organisation Theorie und Praxis miteinander verwoben zu sein. Neben der eigentlichen Ausübung des Stickens, die selbstverständlich die Hauptsache in dieser Anstalt sein muß, bemerkt man überall die Ausbildung von Hand und Auge durch Zeichnen und Malen. Vor allem dünkt uns auch der Gedanke trefflich, daß in den einzelnen Jahrgängen neben



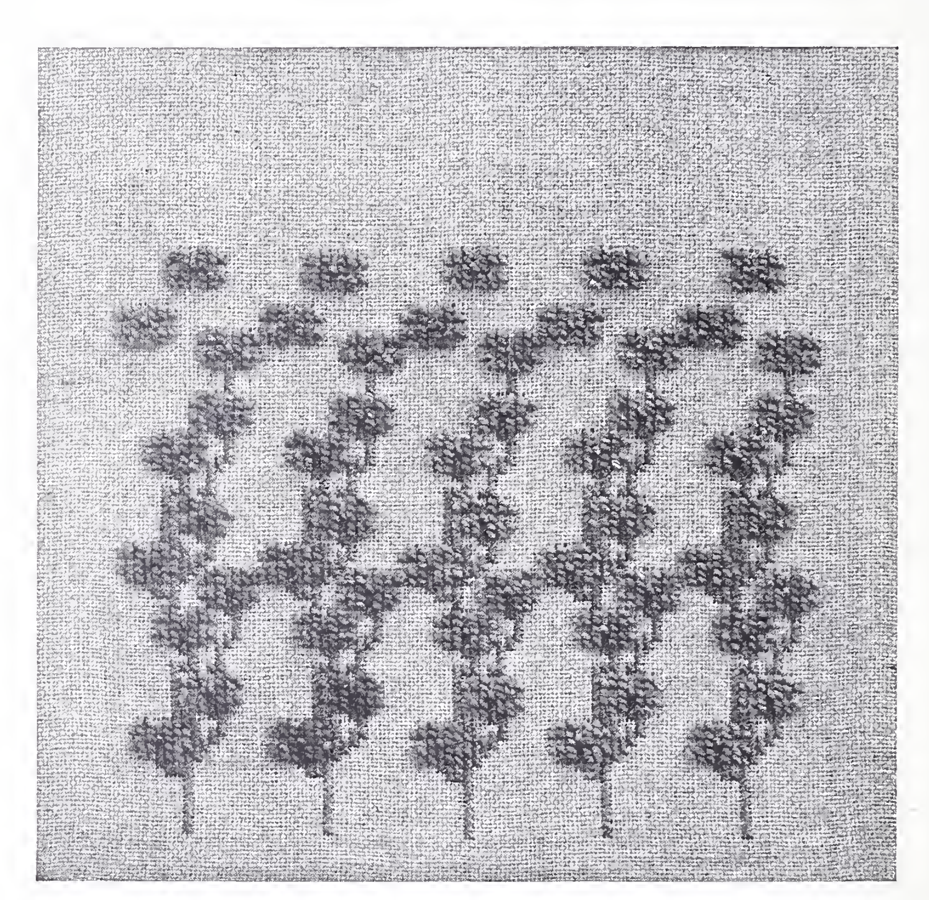
Venus und Amor, Ansbach (Julius Böhler, München)



Ausstellung der k. k. Fachschule für Kunststickerei in Wien (II. Kurs). Richelieu-Stickerei aus weißem Batistleinen, Entwurf aus dem Spitzenwerke des Professors Johann Hrdlicka

Naturstudium immer auch das Entwerfen einfacherer Muster gerade im Hinblick auf diejenigen Techniken gepflegt wird, die im einzelnen Kurse eben praktisch geübt werden. Wenn so auch nicht gerade aus jeder Schülerin eine entwerfende Künstlerin wird — was auch wirklich nicht nötig ist —, so wird sie durch das gegenseitige Abwägen von Entwurf und Ausführungsmöglichkeit doch nach beiden Seiten hin gewinnen. Natürlich hätte die beste Organisation keinen Wert, wenn es nicht gelungen wäre, tüchtige Kräfte, die sich der Sache mit Überzeugung hingeben, zu ihrer Durchführung zu gewinnen. Die treffliche Leitung des Ganzen ruht in den Händen des Fräuleins Emma Lorenz, der Direktrice der Anstalt. Es kann hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, auf die Gliederung des ganzen Unterrichtes an dieser Schule näher einzugehen, und wir wollen bei dieser kurzen Besprechung, die sich nur an das mehr Augenfällige halten kann, der Anordnung der Ausstellung selbst folgen.

Es wäre da zunächst der unter der Leitung des Fräuleins Kukuv stehende „Schneidekurs“ zu erwähnen, der sehr wichtige Grundlagen für die ganze Stickerei liefert und zugleich die Hand der Schülerin zu großer Sicherheit führt. Es wird hier das Vergrößern und Stechen von Mustern betrieben, sowie das Ausschneiden aus Karton, Kork und Leder,



Ausstellung der k. k. Fachschule für Kunststickerei in Wien. Studie in Locken- und Zopfstich, braune und olivgrüne Seide auf grauem englischen Leinenstoff, Fräulein Friederike del Zopp (nach eigenem Entwurfe), (I. Kurs)

zumeist für Goldstickerei, und von Stoffen für Applikation. Dieser Kurs verteilt sich übrigens auf alle Stufen, je nach der Anforderung der einzelnen Abteilungen.

Der eigentliche Vorbereitungskurs, der in jedem Sommerhalbjahre vier Monate dauert, übernimmt Mädchen aus den Bürgerschulen von mindestens vierzehn Jahren; neben Wien, das natürlich vorherrscht, sind abwechselnd wohl alle Teile Österreichs vertreten. Dieser Kurs, der hauptsächlich Fräulein Brunner, Fräulein Ihm und (für Weißstickerei) Frau Schinnerer zugewiesen ist, pflegt die einfacheren Sticharten und Knüpfungen und stellt durch Sonderung der befähigteren von den minder geeigneten Bewerberinnen zugleich eine Art Aufnahmsprüfung dar, die jedenfalls mild und gerecht genannt werden kann.



Ausstellung der k. k. Fachschule für Kunststickerei in Wien. Studien in Nadelmalerei von Fräulein N. von Stepski (III. Kurs)

Vom ersten Kurse sehen wir zunächst die Leistungen des Zeichenunterrichtes, der diesmal unter Leitung des Fräuleins Hofmanninger steht, einer schon durch ihre Spitzenentwürfe bekannten Künstlerin. Der Zeichenunterricht ist nämlich so eingerichtet, daß die beiden Lehrerinnen — neben der genannten Dame das Fräulein Stempkowska — jedesmal ihre Schülerinnen durch die ganze Studienzeit hindurch geleiten.

Wie gesagt, hat man es sich zur Regel gemacht, Zeichnung und Studium der Techniken möglichst Hand in Hand gehen zu lassen. Im ersten Kurse, wo die Schülerinnen verhältnismäßig noch wenige Techniken kennen, muß natürlich das Naturstudium und das Entwerfen einfacher Zeichnungen, wie Bordüren, überwiegen. Doch wird das Gefühl für Flächenfüllung und Farbe offenbar in sehr glücklicher Weise gefördert.

Das Sticken selbst in diesem Kurse leitet Fräulein Brunner. Es werden zunächst die verschiedenen Stiche der Hausindustrien gepflegt und für einfachere moderne Arbeiten, an Kleidern und anderem, in stilistisch und technisch berechtigten Übertragungen zur Anwendung gebracht. Dann werden unterschiedliche Leinenstickereien und Applikationen sowie Verbindungen verschiedener Stiche geübt. Aufgefallen sind uns unter anderem ausgeschnittene Applikationen auf Lichtschirmen, Vorhängen und so weiter, sowie einige hübsche Kissen. Die Ausnutzung des Materials ist immer sehr gut und die Muster sind nur geeignet, auf die Schülerin geschmackbildend einzuwirken.

Übrigens sind auch hier schon die Arbeiten vielfach nach Entwürfen der Schülerinnen selbst angefertigt, so zum Beispiele auch das reizvolle hier abgebildete Musterstück in Locken- und Gobelinstich, eine Arbeit des Fräuleins Friederike del Zopp (Abbildung auf Seite 470).

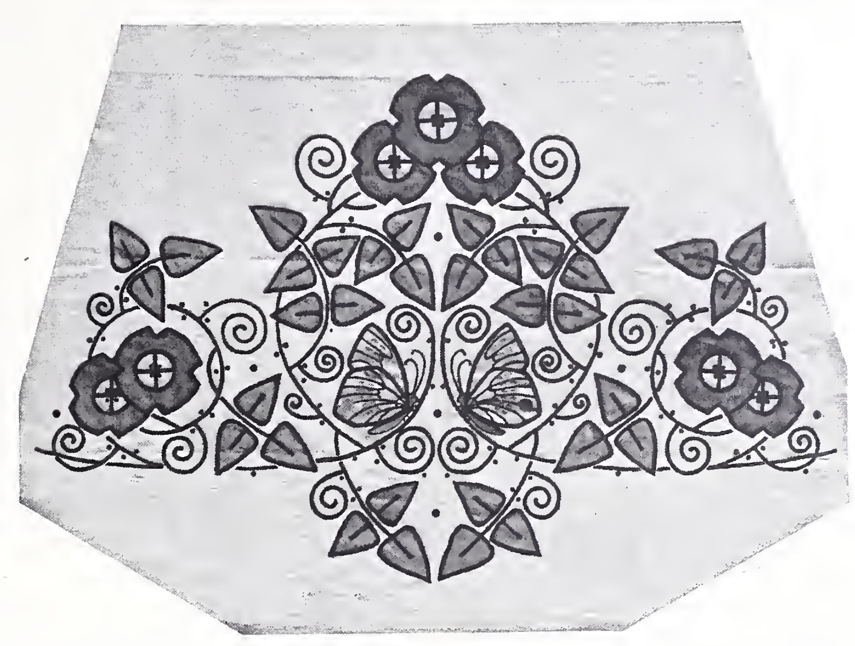
Der zweite Kurs steht unter der Leitung der Frau Schinnerer, die durch ihre Mitarbeit an einigen Untersuchungen des leider verstorbenen Hofrates Riegl auch der wissenschaftlichen Welt bekannt ist. Dieser Kurs pflegt zunächst die Weißstickerei, und zwar sowohl die Monogrammstickerei als die feineren Arten; dann folgen die Durchbrucharbeiten, erst die weißen, dann die bunten, die russische und die anderen Arten, darauf die Pikeetechniken und die gezogenen A-jour-Arbeiten. Der größte Teil der Stickereien ist hier schon nach eigenen Entwürfen der Schülerinnen verfertigt. Die hübsche und wirkungsvolle Richelieu-Stickerei auf Seite 470 sowie das reizende Kinderhäubchen auf Seite 473 nach einem Entwurfe der Frau Schinnerer selbst können gewiß als Beweise eines sehr erfreulichen Erfolges angesehen werden. Besonders zu erwähnen wären auch die ägyptischen Flechtarbeiten, die farbig zusammengeknüpften Fransen, Taschen und Mützen, sowie die Brettchenwebereien in bosnischer Art, die besonders für Gürtel Anwendung finden.

Die Zeichnungen dieses Kurses umfassen wieder Naturstudien und Entwürfe für die hier gelehrten Techniken und geben gleichfalls Zeugnis von tüchtiger Führung.

Ausstellung der k. k. Fachschule für Kunststickerei in Wien. Mantel aus Rohseide mit russischem Leinendurchbruche (in weißer und gelber Seide)

Der dritte Kurs, unter der Leitung des Fräuleins Schreyer, bietet zunächst Proben der chinesischen gleichseitigen Stichart, dann der freier gelegten japanischen. Sehr bildend für Auge und Hand und auch vielfach für die Praxis von Wichtigkeit sind die Nadelmalereien nach der Natur, Blumen und Blätter, die zum Teile ohne jede Vorzeichnung unmittelbar mit der Nadel ausgeführt sind; man vergleiche hier die Studie des Fräuleins N. von Stepski auf Seite 471. Goldstickereien erscheinen gesprengt, gestochen und in allen anderen Arten; die Ausführungen sind zweckentsprechend meist für Kirchliches gedacht. Auch wird die Maschinstickerei mit Recht nicht übergangen. Sie läßt sich aus unserem Wirtschaftsleben

heute nicht fortdenken; es ist aber begreiflich, daß auch auf der Maschine eine geübte Hand, einem geübten Auge folgend, ganz anderes schaffen kann, als die Hand einer weniger tüchtigen Arbeiterin. Blusen, Behänge, Kissen und andere ausgeführte Beispiele können dies recht deutlich beweisen. Es verliert die Maschinstickerei so auch durchaus den Charakter eines billigen Surrogates und erlangt, besonders in Verbindung mit der Handstickerei, den Wert einer selbständigen Technik, die bei kluger Ausnutzung gewiß auch im praktischen Leben lohnen wird. Es wäre da unter anderem eine Bluse nach dem Entwurfe des Fräuleins Stempkowska zu erwähnen, mit Soutache auf der Maschine und mit Tupfen in Handarbeit außerordentlich geschmackvoll und wirkungsvoll bestickt. Gleiches Lob läßt sich von den anderen ausgeführten Stücken sagen, so von dem auf Seite 472 wiedergegebenen Theatermantel mit russischem Durchbruche oder von dem auf dieser Seite dargestellten Teile eines Gartenschirmes, sowie von dem Läufer in Renaissancestich (Abbildung auf Seite 475) nach dem Entwurfe des Fräuleins Schreyer und von dem entzückenden Häubchen, das auf Seite 474 abgebildet ist. Der Entwurf dieses Stückes rührt von Fräulein Hofmanninger her; die in ihrer glücklichen Einfachheit geradezu raffinierte Ausführung erfolgte unter der Leitung der Direktrice selbst, die auch sonst auf alle ausgeführten Stücke, besonders auch auf die geschmackvolle Montierung, Einfluß nahm.



Ausstellung der k. k. Fachschule für Kunststickerei in Wien. Teil eines Gartenschirmes in grüner, blauer und gelber Leinenapplikation auf naturfarbener englischer Leinwand, die unter der Musterung ausgeschnitten ist

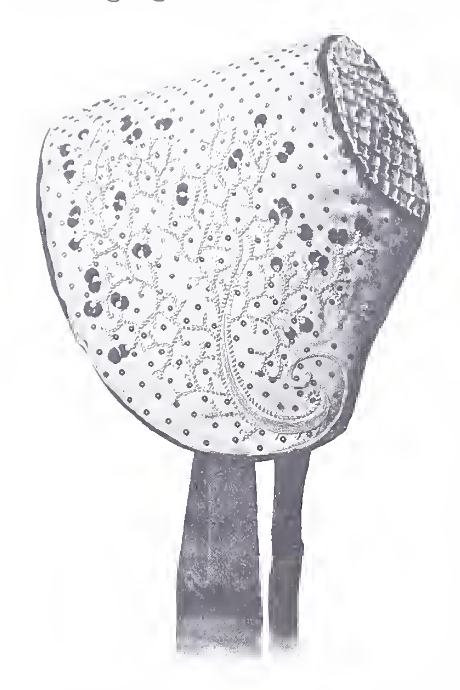
Da es sich um einen dreijährigen Rückblick handelt und in diesen letzten drei Jahren das Atelier noch der Anstalt angehörte, sind unter den Arbeiten des letzten Kurses (auch unter den hier besprochenen) einige dieses Ateliers und geben einen hohen Begriff von dem Schlußergebnisse des Unterrichtes. Ein Werk des Ateliers ist auch der meisterhaft ausgeführte Ornat für die St. Antoniuskirche im X. Wiener Bezirke.

Vieles, was die Schule bietet, kann auf einer Ausstellung natürlich nur so nebenher in Erscheinung treten, wie die nützliche Einrichtung der „Arbeitsbücher“, in denen die Schülerinnen Muster und Beschreibungen aller erlernten Techniken eintragen und so für ihr ganzes Leben festhalten, auch wenn sie einmal in einer Sache schon aus der Übung gekommen sein sollten. Buchführung und kunstgeschichtlicher



Ausstellung der k. k. Fachschule für Kunststickerei in Wien (II. Kurs). Kinderhäubchen, Durchbrucharbeit, naturfarbener Kongreßstoff mit Altgold in Seide, Macramé-Franse, Entwurf der Frau Luise Schinnerer

Unterricht können sich hier natürlich nicht zeigen; doch darf man wohl erwähnen, daß die Schülerinnen auch nach dieser Seite hin ausgebildet werden. Der Nutzen der Buchführung für eine spätere Stickerin, wenn sie auch nicht gerade eine eigene Werkstätte errichtet, leuchtet wohl ein; aber selbst die Kunstgeschichte hat neben der allgemein bildenden Wirkung noch praktische Zwecke, so den, die Schülerinnen bei einer der wichtigsten Aufgaben, die sich später für die höher ausgebildete Stickerin im Leben ergeben, der Erhaltung und Ausbesserung alter Kunstwerke, in mancher Beziehung zu unterstützen. Man verzeihe hier die Abschweifung, aber man sollte wirklich mit der Ausbesserung alter Stickereien nur gründlich vorbereitete Kräfte betrauen; es ist uns unangenehm zu sagen, aber es muß einmal gesagt sein, daß gerade in einigen Nonnenstiften und an anderen Stellen, die von Kirchen und vornehmen Besitzern zur Ausbesserung alter Stickereien bevorzugt werden, mit diesen in ganz unverantwortlicher Weise umgegangen wird. Zur Ausbesserung alter Arbeiten, die ja oft unumgänglich ist, wenn das Werk nicht ganz zugrunde gehen soll, gehört mehr als guter Wille, es gehört Maßhalten, Technik und wirkliches Einleben in den Stil dazu. Also auch nach dieser Seite hin bemüht sich die Anstalt in einer, auch für das praktische Leben, wichtigen Sache. Es mag ja im ersten Augenblicke vielleicht scheinen, daß die Schule zu viel lehrt; aber die Schule muß eben für die verschiedenen Möglichkeiten des Lebens vorbereiten und muß immer mehr bieten als im Augenblicke für die Praxis gerade unbedingt nötig erscheint. Die Augenblicke wechseln ja. Auch der Mittel- und der Hochschüler wird vieles lernen, was er vielleicht nie in der Praxis gebraucht; aber erstens hat er seinen Geist daran gebildet, und dann darf er im gegebenen Falle eben nicht versagen. Vor allem muß natürlich der Lehrende aus einer gewissen Fülle bieten können, wie es etwa in Wilhelm Meisters Wanderjahren heißt: „Es ist nichts schrecklicher als ein Lehrer, der nicht mehr weiß als die Schüler ebenfalls wissen sollen. Wer andre lehren will, kann oft das Beste verschweigen, was er weiß; aber er darf nicht halbwissend sein.“ Und eine solche Anstalt wie die Fachschule für Kunststickerei hat unter den verschiedenen Aufgaben, von denen einige schon berührt wurden, natürlich auch die, selbst wieder Lehrkräfte zu bilden, die ja doch irgendwo ausgebildet werden müssen. Tiefer blickende Engländer haben unter den Hauptgründen des gewaltigen Aufschwunges der deutschen Industrie die große theoretische Vorbildung der Deutschen erkannt und den Mangel der Engländer daran als Ursache ihres relativen Rückganges. Man soll deshalb die Theorie nicht überschätzen, aber man unterschätze sie auch nicht. Das Beste liegt in einer Vereinigung von Theorie und Praxis, wie sie auf einem Gebiete gerade an dieser Schule infolge einer klugen Organisation und unter der glücklichen Führung der praktisch geschulten Stickerin durchgeführt ist. Möge dieser Anstalt eine gleich segensreiche, ruhige Weiterentwicklung vergönnt sein. M. Dreger



Ausstellung der k. k. Fachschule für Kunststickerei, Wien. Kinderhäubchen, Entwurf des Fräuleins Hofmanninger

LUDWIG LOBMEYR. Der Direktor des k. k. Österreichischen Museums hat an das Herrenhausmitglied Ludwig Lobmeyr aus Anlaß der Vollendung seines 80. Lebensjahres folgendes Glückwunschschreiben gerichtet:

„Hochverehrter Herr Lobmeyr!

Der Tag, an welchem Sie in voller körperlicher und geistiger Frische Ihr 80. Lebensjahr vollenden, ist ein Freudentag für alle, die Ihnen in Arbeit und Gesinnung, in Hochschätzung

und Dankbarkeit verbunden sind. Das k. k. Österreichische Museum darf sich rühmen, Ihnen seit seiner Begründung und in allen Phasen seiner Entwicklung besonders nahe gestanden zu sein, und hier ist jederzeit die volle Würdigung der großen, bleibenden Verdienste lebendig gewesen, welche Sie sich als Altmeister des heimischen Kunstgewerbes, als Förderer der Kunst in allen ihren Zweigen, als treuer Berater und Freund des Museums und seiner Angehörigen erworben haben. Sie waren einer der Ersten, die sich mit aller Hingebung und rückhaltslos an die Seite Eitelbergers gestellt und ihn bei der Organisation des k. k. Österreichischen Museums, bei dessen innerem Ausbau und seinem Wirken nach außen aufs tatkräftigste unterstützt haben. Stets ein Mann des Fortschritts haben Sie durch Ihr eigenes künstlerisches Arbeiten wie durch Ihren klugen Rat und Ihre vorbildliche Opferwilligkeit in hervorragendem Maße zu dem Aufschwung des österreichischen kunsthandwerklichen Schaffens beigetragen, auf welches wir stolz zu sein alle Ursache haben und das Ausland mit hoher Achtung blickt.

Es ist mir ein wahres Bedürfnis, Ihnen hiefür namens des meiner Leitung unterstellten Instituts wie im eigenem Namen und im Geiste meiner Amtsvorgänger und Kollegen den innigsten wärmsten Dank zu sagen und Sie aufs neue der umwandelbaren treuen Verehrung zu versichern, welche das k. k. Österreichische Museum stets als eine Ehrenpflicht gegen Sie betrachten wird.

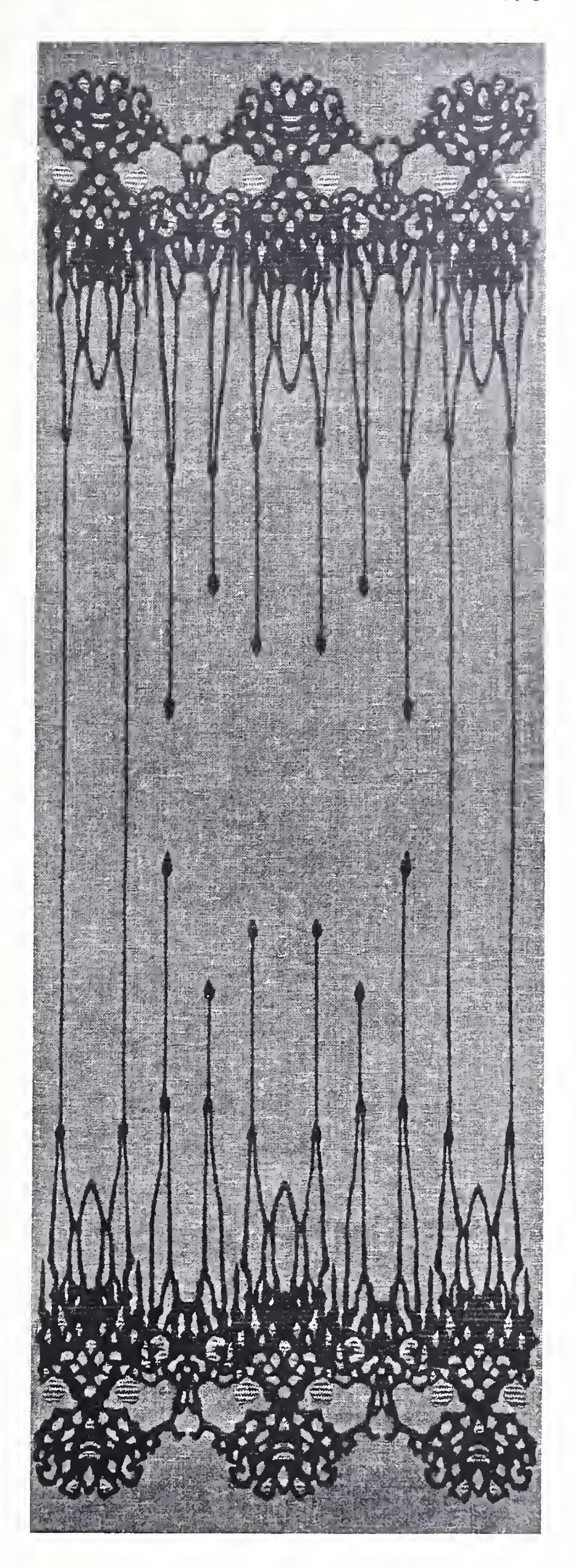
Möge Ihnen ein gütiges Geschick, das Sie so wunderbar bis zu diesem seltenen Jubeltag geführt hat, noch viele Jahre reich an Freude und erfolgreicher Arbeit im Dienste der allgemeinen Interessen des Vaterlands schenken, das Sie zu seinen besten Söhnen zählt. Und bleiben Sie dem k. k. Österreichischen Museum der treue gute Freund, der Sie ihm bisher gewesen sind. In aufrichtiger Verehrung

der Direktor des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie:

Dr. Eduard Leisching."

Wien, Ende Juli 1909.

Hierauf erhielt der Direktor des k. k. Österreichischen Museums von Herrn Ludwig Lobmeyr folgendes Schreiben:



Ausstellung der k. k. Fachschule für Kunststickerei in Wien. Läufer in Renaissancestich, blaue und grüne Seide auf graublauem englischen Leinenstoff, Entwurf des Frl. H. Schreyer, Arbeit des früheren Ateliers

„Hochgeehrter Herr Direktor!

Für Ihre so reichen Glückwünsche kann ich kaum ausreichenden Dank sagen. Seit der Gründung des Österreichischen Museums bin ich mit demselben auf das engste verbunden, habe an der immer glänzenderen Entwicklung desselben freudigst Anteil genommen, und was für mich das Wesentlichste ist, ich habe durch den freundschaftlichen Verkehr, zu welchen ich mit Herrn Hofrat von Eitelberger und den andern Herren der Leitung gelangte, die wesentlichste Förderung erhalten, der allein ich es zu verdanken habe, daß mein Geschäft in kunstgewerblicher Hinsicht zu einer anerkannten Bedeutung sich entwickelte.

Die anfänglichen, geradezu freundschaftlichen Beziehungen mit den Leitern des Museums haben sich zu meiner Freude bis auf die jetzige Zeit erhalten, und kann ich nur versichern, daß dies für mich vom höchsten Wert ist und bleibt.

In der frohen Zuversicht, daß dies immerdar so bleiben wird, bitte ich mich auch den andern Herren des Museums angelegentlich empfehlen zu wollen.

Aussee, 5. August 1909. Ihr hochachtungsvoll ergebener

L. Lobmeyr."

MOSAIKFUNDE IM DOM VON AQUILEJA. Gelegentlich von Entfeuchtungsarbeiten an den Umfassungsmauern der Basilika wurden von Oberingenieur Machnitsch-Görz interessante Mosaikfunde gemacht. Ihre Lage ist ungefähr einen Meter unter dem jetzigen Kirchenboden und wie die Grabungsgänge bereits erkennen lassen, erstrecken sich die Mosaiken nur innerhalb des Domes, aber bis zu den heutigen südlichen und westlichen Umfassungsmauern, so daß sie das ganze Mittelschiff und dazu auch das eine, südliche Seitenschiff bedeckten. Die Grabungsarbeiten werden, dank einer Regierungssubvention des österreichischen Ministeriums für Kultus und Unterricht, systematisch fortgesetzt. Über ihre weiteren Ergebnisse werden wir berichten.

EINE ANATOMIE FÜR KÜNSTLER*, deren Urform, sowie die beiden bisher erschienenen deutschen Bearbeitungen (die erste von Neelson, die andere von Gaupp) wohl bekannt sind, liegt nun abermals in veränderter Gestalt vor uns.

Nicht nur der Text erfuhr nach Form und Inhalt Verbesserungen und Zusätze, auch das Illustrationsmaterial wurde zum Teil geändert, außerdem aber nicht unbedeutend vermehrt. Hingegen wurden einige wenige Figuren als entbehrlich ausgeschieden. Bei den neu aufgenommenen Darstellungen finden sich der Akt sowie auch die Antike berücksichtigt. Zu den bekannten 25 Kapiteln des Werkes (einer Einleitung und 24 Vorlesungen in 2 Abschnitten) kam als selbständiger Abschnitt ein weiteres Kapitel hinzu, die Haut betreffend, sodann die Haare und Nägel sowie die der Oberfläche des Körpers zunächst gelegenen Drüsen. Dieser Gegenstand, den einst Harleß in geistvoller Weise behandelte, findet in der Regel wenig Liebe. Um so mehr ist die Berücksichtigung, die in Gaupps neuer Auflage dieser wichtigen Sache geschenkt wurde, mit Dank willkommen zu heißen.

Hans Macht

* Grundriß der Anatomie für Künstler von Mathias Duval. Deutsche Bearbeitung von Dr. Ernst Gaupp. Dritte vermehrte Auflage. Mit 4 Tafeln und 88 Textabbildungen. Stuttgart, Ferdinand Enke, 1908. 8°.

BERLINER CHRONIK. In der ägyptischen Abteilung des alten Museums ist zurzeit eine fesselnde Ausstellung antiken Schmucks aus dem Pharaonenland zu sehen. Und der Reiz dieser Ausstellung liegt nicht nur in der Märchenphantasie dieser aus Königsgrüften auferstandenen Kostbarkeiten, sondern auch in den Gegenwartsberührungen.

Viele von diesen Edelschmiedarbeiten stehen dem heutigen Geschmack recht nah. Schon die Vorliebe für die Halbedelsteine, für Opale, Karneole, Amethyste, Lapislazuli, Chalzedone, berührt vertraut. Die Neigung, aus solchen Steinen zierliche Tiere zu schnitzen zu Anhängern, Portebonheurs, Amuletten, die sich in den Auslagen der Juweliere vor allem in den mondänen Sommerplätzen betätigt, findet hier ihre Ahnen und Vorbilder. Graziös lebendige Kleinskulpturen sieht man in diesen Vitrinen: einen Steinbock aus Türkis, Affen, zusammengekauert oder fruchtfressend aus Blutstein, eine Äffin mit Jungen aus Lapislazuli, Frösche und Katzen aus Jaspis, Tauben aus Karneol. Auch in ostasiatischer Kleinkunst hat übrigens solche Tierbijouterie Verwandtes.

Dann gibt es Zellenschmelzarbeiten, bei denen man an Lalique denken kann: ovalschweifige Kettenglieder in Goldgespinnst und ausgefüllt mit Cloisonné-Email in der Musterung schwimmender Pupillen oder ein Anhänger, der Seelenvogel mit dem breitgespannten Flügelgefieder in schillernder Aderung.

Interessant sind auch andere Kettenkombinationen: ein langgestreckter Schlangenleib aus biegsam schnellendem Goldgeflecht mit schlank ziseliertem Kopf als Schloß und Schlußstück. Korallen- und Kugelschnüre erhalten als Zwischenglieder Karneol- und Lapislazulifigürchen, teils Tiere, wie vorhin beschrieben, teils Götterbilder, oder zwischen aufgereihten Gold- und Muschelperlen hängen Granatapfel- und Palmettenzierate herab aus Gold, Jaspis und auch aus blauer Fayence geformt. Das Hauptstück ist aber die außerordentliche Ringkollektion. Meist Siegelringe, entweder mit beweglicher, zwischen den beiden Reifenpolen drehbarer Platte oder aus einem Stück gefügt, so daß der Ring sich zu der ovalen Bügelfläche verbreitert. Bei den beweglichen ist der Reif einmal als gebogener Lotusstengel modelliert und als Mittelplatte pendelt zwischen seinen Enden ein grüngrauer Skarabäus. Oder dies Mittelstück ist ein Jaspisoval mit eingeschnitztem Ornament aus Blumen- und Blattwerk und schwimmenden Fischen.

Den Charakter des Siegelringes betonen reiner noch die Goldreifen aus einem Guß mit der gravierten Mittelplatte. In sie sind ornamentale Namenszüge eingegraben und legendarisches Figurenwerk: die löwenköpfige Göttin Sechmet in griechischer Gewandung und Isis, die den kleinen Horus säugt.

Beachtenswert sind schließlich noch die Ohrgehänge, meist Rundreifen; auch Smaragd- und Achatperlen werden darauf gereiht, in Delphin- und Löwenköpfe gehen sie aus und vignettenhaft hängt ein Goldfiligranvogel von ihnen herab — Salambo-Schmuck . . .

Eine Sonderausstellung des Kunstgewerbemuseums gibt einen Einblick in das Arbeitsfeld der handwerklichen Meisterkurse. Die tätige und fruchtbare Landesgewerbeanstalt in Nürnberg zeigt die Resultate solcher Kurse. Lehrer sind Riemerschmied und Behrens. Vielseitige Handfertigkeiten produzieren sich. In der Ziselierklasse erfreuen schöne Stücke aus Zinn: eine kugelige Glasflasche, die obere und untere Wölbung in Zinn montiert und diese beiden Kappen mit schmalen vertikalen Querstegen verbunden; Humpengefäße in der Art alter Innungs-Schaugeräte mit Behang von durchbrochenen Plättchen und von Hirschzähnen, von Grandeln und Haken. Geschmack zeigen die Elfenbeinarbeiten von F. Semelroth. Dosen, Schalen, Falzbeine erhalten leicht im Grund liegendes Reliefschnitzwerk, Friese und Kränze in zart verwischter Antönung, rötelfarben und rosagelblich. Einen Stielfächer komponiert er mit geschnitztem und getöntem Elfenbeinblatt, aus dem die Straußenfedern ausstrahlen. Und solche herz- und ellipsenförmige Blätter werden auch mit Steinen inkrustiert und als Anhänger für Schmuckketten verwendet. Spindelartig gedrehte Elfenbeinknöpfe dienen als Hutnadelabschluß.

Sehr liebenswürdig wirken die bayrischen Schnitzereien in schlichten Maserhölzern. „Sebastian Schrobenhauer, Bildschnitzer aus Berchtesgaden“ — schon der Name hat

Charakter — zeigt Wandkästen, kleine Truhen, Kastenuhren auf Kugelfüßen sehr materialgerecht, mit sparsam angewandtem Zierat der Flachschnitzerei. Originell sind Daniel Meineckes Drechseleien. Meist aus hellem braungelb flammigen Buchsholz. Kräftig rustikale Formen liebt er, Faß- und Tonnengestalt, aus dem vollen Baumstammholz herausgeholt. Aber auch graziösere Figuren liegen ihm, schlankstenglige Schalen, Schalen auf zierlichem Sockel, Miniaturtischchen, Schalen in runder Bassinform, die gelbe Rundwand eingefaßt von schwarzen, weißknopfigen Standpfosten.

Die Bedeutung dieser Nürnberger Arbeiten liegt nicht in dem persönlich-künstlerischen Wert, das hieße sie überschätzen. Worauf es hier bei diesen Kursen ankommt, ist, daß Handwerker, die ihre Arbeitstechnik verstehen, Blick und Takt erwerben für die Anwendung materialgemäßen Schmucks, für Proportions- und Stoffschönheit, für die ästhetische Ausbildung des Zweckvollen.

Und dafür gibt diese Auslese ein gutes Zeugnis. F. P.

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN. Neben der Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast, die wenigstens der Masse der ausgestellten Kunstwerke nach diesmal besonders glänzend ausgefallen ist und auf der Österreich inhaltlich gut, bezüglich des Eindrucks seiner Räume vielleicht am besten unter allen ausstellenden Ländern abgeschnitten hat, brachte die künstlerische Sommersaison in München nicht weniger als drei kleinere Ausstellungen, wenn man von den Wettbewerbsschauen absehen will. Für München und Bayern waren unter den letzteren übrigens zwei besonders wichtige, für München einmal der Wettbewerb um den Neubau des sogenannten Augustinerstocks, eines ehemaligen Augustinerklosters, dann Zentraljustizgebäudes, das in seiner trostlos nüchternen und zugleich verfallenen Erscheinung nicht gerade zur Zierde des verkehrsreichsten Mittelpunktes der Stadt zählte. Der Streit um die Erhaltung der zugehörigen, seit hundert Jahren als Mauthalle dienenden, früher sehr interessanten, jetzt aber schrecklich verwahrlosten Kirche oder richtiger Kirchenruine hat manches Jahr gedauert. Der Masse der Entwürfe entsprach nicht die Mannigfaltigkeit der Ideen, das vorhandene Bauschema war eigentlich in den meisten Projekten nur ins Modernere und Reichere variiert. Fast ebensoviel künstlerische Anregung gab die zweite, ein rein technischer Wettbewerb, die Konkurrenz der großen Wasserkraftanlage am Walchen-Kochelsee, die den ersten Schritt der Industrialisierung des kohlenarmen Südbayerns bedeuten soll. Von den drei kleineren Ausstellungen mit künstlerischer Prägung spielt die erste sich in den alten Räumen des eben genannten Augustinerstocks ab. Es ist eine Ausstellung „bemalter Wohnräume“, die von den Münchner Dekorationsmalern veranstaltet wurde. Eine innere Notwendigkeit, eine solche Ausstellung zu machen, die neben den doch nur vereinzelt auf künstlerische Bedeutung Anspruch erhebenden gemalten Möbeln die Wand und Decke bald in moderner, bald in historischer Auffassung zeigt, lag wohl nicht vor, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß hier aus dem eigentlichen Handwerk heraus die Ansätze zu wirklich künstlerischer Arbeit sichtbar werden. Weit vornehmer ist die im 1908 entstandenen Ausstellungspark veranstaltete Japanausstellung. Der Titel „Japan und Ostasien in der Kunst“ wird freilich vom Inhalt nicht ganz ausgefüllt. Die frühe chinesisch-japanische Malerei vom XIV. bis XVIII. Jahrhundert ist aber in ihrer Entwicklung nicht nur gut zu verfolgen, sondern, was die Hauptsache ist, in nicht allzureichen, aber fast durchwegs erstklassigen Bildern vertreten. Ganz ausgezeichnet ist der japanische Farbenholzschnitt, dessen auch den Westen bezwingender künstlerischer Macht man in dieser Eliteausstellung kräftig bewußt wird. Von der Holz- und Bronzeplastik, der Waffenverzierung, der so überaus reichen Keramik, der Lackkunst, den Textilien Ostasiens gibt aber die Ausstellung ein sehr lückenhaftes Bild, das ohne die Beteiligung großer Händler, wie L. Bernheimer in München, geradezu ärmlich sein würde. Über die dritte Ausstellung, diejenige alten bayrischen Porzellans im Bayrischen Nationalmuseum, wurde bereits an anderer Stelle dieses Heftes berichtet. H. St.

SCHWÄBISCH GMÜND. KÖNIGLICHE FACHSCHULE FÜR EDELMETALLINDUSTRIE. Neben der Edelmetallindustrie in Pforzheim und Hanau hat die in Gmünd in den letzten Jahrzehnten außerordentlich an Bedeutung gewonnen. Deßhalb wurde bereits 1903 zum Zweck des höheren und speziell kunstgewerblichen Unterrichts an die bisherige gewerbliche Fachschule eine kunstgewerbliche Fachschule angegliedert. Mit der 1906 erfolgten Übernahme dieser Schule in die Staatsverwaltung erhielt sie einen Neubau, der am 5. Juli dieses Jahres feierlich eingeweiht wurde. Der Unterrichtsbetrieb in dieser Anstalt sucht den theoretischen und praktischen Teil so viel als möglich miteinander in Einklang zu bringen, so daß mit dem Klassenunterricht im Zeichnen, Modellieren, Buchführen, etc. ein entsprechender Werkstättenunterricht parallel läuft. Deßhalb stehen der Schule die neuesten Maschinen und Apparate zur Verfügung, sie enthält ein Museum, eine Gipsgießerei und Formerei und neben allen für eine moderne Goldschmiedewerkstatt erforderlichen Einrichtungen eine Emaillier- und eine Gravierwerkstätte. Im ersten Stock sind die Zeichen- und Modelliersäle, der Aktsaal und die Lehrerateliers, im zweiten Stock ein großes chemisches Laboratorium untergebracht. In einem Flügelbau befinden sich die wertvollen und interessanten Sammlungen, die als Lehrmittel zur Verfügung stehen; das oberste Geschoß dieses Flügels nimmt die Bibliothek mit Vorbildersammlung und Lesesaal in Anspruch. Anläßlich der Einweihung des neuen Hauses hat die deutsche Goldschmiedezeitung (Verlag von Wilhelm Dübener, Leipzig) eine mit Illustrationen reich ausgestattete Festnummer veranstaltet, die über alle Einzelheiten der Schule und andere auf die Gmündener Edelmetallindustrie bezugnehmende Umstände interessante Mitteilungen macht.

BERLIN. AUKTION DER SAMMLUNG LANNA. Vom 9. bis 16. November dieses Jahres findet in Rudolf Lepkes Kunstauktionshaus in Berlin die Versteigerung der Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna statt, worüber wir bereits im Heft 4 dieses Jahrganges berichtet haben. Der Katalog erscheint anfangs Oktober. Er enthält das Bildnis des Freiherrn von Lanna, 110 Tafeln in Lichtdruck sowie einen ausführlichen Text, dem die neuesten wissenschaftlichen Forschungen zugrunde liegen, und ist um den Preis von Mark 20.— durch Rudolf Lepkes Kunstauktionshaus, Berlin SW., zu beziehen.

PRAG. AUSSTELLUNG VON BUCHEINBÄNDEN UND BUNTPAPIEREN. In Prag wird in der Zeit vom 10. bis 31. Oktober laufenden Jahres von dem Technologischen und dem Kunstgewerbemuseum der Handels- und Gewerbekammer in Prag eine Ausstellung von Bucheinbänden und Buntpapieren veranstaltet. Zu derselben haben sich bereits 60 Aussteller angemeldet, unter welchen Buchbinder aus Österreich, Deutschland und Dänemark vertreten sind. Die Exposition der dänischen Kunstbuchbinder aus Kopenhagen verspricht eine hochinteressante zu werden. Aus Deutschland werden die Ausstellung Buchbinder aus Berlin, Elberfeld, Straßburg, Hamburg, Bremen, Weimar, Regensburg, München, Tübingen, Karlsruhe, Köln am Rhein und andern Städten beschicken. Interessante Kollektionen haben die Fachschulen in Wien, Hamburg, Altona, Berlin, München, Düsseldorf und Leipzig angemeldet. Hofrat F. Bartsch in Wien hat seine reiche Sammlung von künstlerisch ausgeführten Papieren zugesagt.

PREISAUSSCHREIBUNG. Das kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag schreibt aus den von der Prager Handels- und Gewerbekammer hierzu gewährten Mitteln für das Jahr 1909 folgende Preisaufgaben aus: I. Bonbonnière aus Silber, in getriebener Arbeit verziert. Ausgeschlossen sind auf der Drehbank gedruckte und gedrehte Arbeiten. Der Verkaufspreis darf 50 Kronen nicht übersteigen. I. Preis 200, II. Preis 150, III. Preis 80 Kronen. — II. Toilettehandspiegel mit Rahmen und Handhabe aus Holz, mit Schnitzarbeit verziert und handlich; nicht länger als 30 Zentimeter. Der Verkaufspreis darf 50 Kronen nicht übersteigen. I. Preis 200, II. Preis 150, III. Preis 80 Kronen. —

III. Aushängeschild für einen Juwelierladen mit Firma und dekorativem Beiwerk in Lackiererarbeit ausgeführt. Die Aufschrift muß gut leserlich sein. Höhe 200 Zentimeter, Breite 80 Zentimeter. I. Preis 250, II. Preis 180, III. Preis 100 Kronen. Die zur Konkurrenz eingereichten Gegenstände müssen sich durch selbständige Auffassung und technisches Können auszeichnen. Nähere Bestimmungen enthält die Konkurrenzordnung. An der Konkurrenz können sich in Böhmen ansässige Kunstgewerbetreibende oder bei solchen in Verwendung stehende Mitarbeiter beteiligen; ferner die nach Böhmen zuständigen absolvierten Schüler der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag und der gewerblichen Fachschulen Böhmens und die in den betreffenden Fächern selbst schaffenden Künstler. Die Arbeiten sind bis längstens 20. November 1909 an das kunstgewerbliche Museum abzuliefern. Der Name des Konkurrierenden darf bei der Ablieferung nicht bekannt gemacht werden; die betreffenden Arbeiten sind mit einem Motto zu versehen und der Name und die genaue Adresse sind in einem versiegelten Umschlag, welcher das gleiche Motto trägt, beizulegen; sind der Entwerfer und der Erzeuger verschiedene Personen, müssen beide genannt sein. Überdies ist zum ausschließlichen Gebrauch der Museumsverwaltung ein zweiter Umschlag beizufügen, welcher nicht zurückgestellt wird und welcher nur die Angabe des Preises der betreffenden Arbeit zu enthalten hat. Die beiden Umschläge sind durch Aufschriften „Adresse" oder „Preis" zu kennzeichnen. Nach dem Urteilsspruch der Jury bleiben die eingelangten Arbeiten durch zwei Wochen im kunstgewerblichen Museum ausgestellt. Die Rückstellung der Gegenstände erfolgt erst nach Schluß der Ausstellung.

PREISAUSSCHREIBUNG. Der Niederösterreichische Gewerbeverein hat auf Beschluß seiner Abteilung für Kunstgewerbe zur Erlangung brauchbarer und ausführbarer Entwürfe für eine silberne Tafelgarnitur einen Wettbewerb ausgeschrieben. An dem Wettbewerb können nur Personen teilnehmen, welche in Niederösterreich ihren ständigen Wohnsitz haben. Für die zur Prämiierung vorgeschlagenen Entwürfe wird ein Betrag von zusammen 500 Kronen ausgesetzt; die Aufteilung dieses Betrages bleibt der vom Niederösterreichischen Gewerbeverein eingesetzten Jury vorbehalten. Ein Mitglied der Abteilung für Kunstgewerbe des Niederösterreichischen Gewerbevereins hat sich verpflichtet, einen der prämiierten Entwürfe zur Ausführung bringen zu lassen. Die ausführende Firma sichert dem Autor von jedem verkauften Stücke 10 Prozent des Verkaufspreises als Tantieme zu. Weitere von der Jury als ausführungswürdig bezeichnete Entwürfe werden nach Tunlichkeit an Käufer gewiesen. Die Konkurrenzarbeiten sind bis längstens 1. März 1910 an das Sekretariat des Niederösterreichischen Gewerbevereins (Wien, I., Eschenbachgasse 11) einzusenden, woselbst auch die näheren Bestimmungen eingesehen werden können.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSZEICHNUNGEN. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 10. August dieses Jahres in Würdigung der um das Zustandekommen der Erzherzog-Karl-Ausstellung erworbenen Verdienste dem Kustosadjunkten am k. k. Österreichischen Museum Dr. August Schestag das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens und dem Hausdiener des k. k. Österreichischen Museums Eduard Slavik das Silberne Verdienstkreuz mit der Krone allergnädigst zu verleihen geruht.

PERSONALNACHRICHTEN. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 15. August d. J. den Kustos des k. k. Österreichischen Museums Regierungsrat Dr. Moritz Dreger zum Vizedirektor dieser Anstalt ad personam allergnädigst zu ernennen geruht.

Der Minister für öffentliche Arbeiten hat am k. k. Österreichischen Museum den Kustos Regierungsrat Josef Folnesics zum Ersten Vizedirektor und den Kustosadjunkten Dr. August Schestag zum Kustos ernannt, sowie den Kustos Regierungsrat Franz Ritter in die siebente Rangsklasse ad personam befördert.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten Juli und August von 6241, die Bibliothek von 1462 Personen besucht.

KUNSTGEWERBESCHULE. Am 1. September starb in Deutsch-Lodenitz in Mähren der ehemalige Professor der Kunstgewerbeschule Wilibald Schulmeister. In Deutsch-Lodenitz geboren, hatte Schulmeister seine Studien in Wien zurückgelegt und war von früher Jugend an als Zeichner und Zeichenlehrer auf kunstgewerblichem Gebiet tätig. Er war Mitarbeiter der Werke „Österreichische Monarchie in Wort und Bild“, „Blätter für Kunstgewerbe, Deutsche Renaissance in Österreich“ und „Die Pflanze in Kunst und Gewerbe“. Schulmeister hat zahlreiche Entwürfe für die verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes verfaßt und ist in der letzten Zeit hauptsächlich als Originalradierer tätig gewesen. Als Lehrer hat sich Schulmeister großer Beliebtheit bei seinen Schülern erfreut und ist zu den meisten derselben in einem beinahe väterlichen Verhältnis gestanden. In den letzten Jahren begann er zum großen Bedauern seiner Freunde zu kränkeln, trotzdem kam die Nachricht vom Tode Professor Schulmeisters, der erst vor kurzem in den dauernden Ruhestand getreten war, allen, die ihn kannten, überraschend. Schulmeister war unverheiratet und hat ein Alter von 57 Jahren erreicht.

Das k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten hat den Leiter des chemischen Laboratoriums Professor Dr. Friedrich Linke über sein eigenes Ansuchen in den dauernden Ruhestand versetzt und ihm aus diesem Anlaß den Dank und die vollste Anerkennung ausgesprochen. Mit der Leitung des chemischen Laboratoriums und der damit verbundenen chemisch-technischen Versuchsanstalt wurde der Professor der Kunstgewerbeschule Emil Adam betraut.

Weiters hat das k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten den bisher an der graphischen Lehr- und Versuchsanstalt tätig gewesenen Professor des k. k. Lehrmittelbureaus für gewerbliche Unterrichtsanstalten Otto Prutscher an die Kunstgewerbeschule versetzt und ihm die Leitung des Doppelkurses für Meister und Gehilfen der Kunsttischler und Kunstschlosser für das Schuljahr 1909/10 übertragen, ferner den Keramiker Michael Powolny als Lehrer an der Kunstgewerbeschule vertragsmäßig bestellt und ihn mit der Leitung des praktisch-keramischen Kurses daselbst betraut.

Der Architekt Dr. Oskar Strnad wurde vom Ministerium für öffentliche Arbeiten als vertragsmäßiger Lehrer an der Kunstgewerbeschule bestellt. Dr. Strnad wird vom Beginn des neuen Schuljahrs an die erste Klasse der Vorbereitungsschule zu leiten haben und allgemeine Formenlehre vortragen.

Der Meister- und Gehilfenkurs für Bildhauer und Modelleure wird in diesem Schuljahre vom Professor der Kunstgewerbeschule Josef Breitner abgehalten werden.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BAUR, A. Arbeiten aus der Kunstgewerbeschule Zürich. (Dekorative Kunst, Aug.)

BEISSEL, St. Gefälschte Kunstwerke, VII, 175 S. 8°. Freiburg, B. Herder. M. 3.—.

BREDT, E. W. Franz Paul Glaß. (Kunst und Handwerk, 1909, 10.)

GRASSET, E. École des Arts industriels de Genève. (Art et Décoration, Aug.)

HAGER, G. Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege. X, 495 S. Gr.-8°. München, M. Rieger. M. 6.—.

HILLIG, H. Der kunstgewerbliche Arbeiter. (Kunstgewerbeblatt, Juni.)

KUHN, A. Allgemeine Kunstgeschichte mit ästhetischer Vorschule als Einleitung zur Geschichte und zum Studium der bildenden Künste. Drei Bände in sechs Halbbänden mit 5572 Illustrationen. Lex.-8°. Einsiedeln, Benziger & Co. M. 175.—.

LANG-DANOLI. Deutsches und ausländisches Kunstgewerbe. (Innendekoration, Aug.)

LANGE, K. Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. (Dekorative Kunst, Juli.)

MICHEL, W. Die Schicksale des Ornaments. (Innendekoration, Juli.)

— Vereinigte deutsche Werkstätten für Handwerkskunst. (Dekorative Kunst, Juli.)

Original und Reproduktion. Zeitschrift für Kunsthand und Kunstsammlungen. Herausgegeben von Hans Loose. Erster Band. Juli 1909—Juni 1910. Zwölf Hefte. Erstes Heft. 56 S. mit 1 Taf. Lex.-8°. Leipzig, G. F. Schacht & Co. M. 20.—.

PABST, A. Werktätige Erziehung und gewerbliche Erziehung. (Kunstgewerbeblatt, Aug.)

PELKA, O. Ornamentales und seine Anwendung von Karl Oßwald. (Kunstgewerbeblatt, Juni.)

PÉZARD, M. Léon Laugier, Décorateur océanographique. (L'Art décoratif, Juni.)

PUDOR, H. Imitationen. (Kunstgewerbeblatt, Juli.)

RECKE, A. Der Schutz schönheitsgemusterter Gegenstände in der Schweiz. (Kunst und Handwerk, 1909, 10.)

SCHULZE, O. Das architektonische Prinzip in Wohnräumen. (Innendekoration, Juli.)

UNGETHÜM, H. Über Komposition. (Das Interieur, Juli.)

UTITZ, E. Die Königin Mode. (Innendekoration, Aug.)

WAGNER, Otto. Zur Kunstförderung. Ein Mahnwort. 105 S. Gr.-8°. Wien, E. Kosmack. M. 4.20.

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR

A. H. Joseph Vierthaler, ein Münchner Bronzeplastiker. (Kunst und Handwerk, 1909, 10.)

AMELUNG, W. Wilhelm Riedisser. (Zeitschrift für bildende Kunst, Aug.)

BROCKHAUS, Alb. Netsuke. Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst. Mit 272 schwarzen und 53 bunten Abb. Zweite verbesserte Auflage. XVI, 482 S. Lex-8°. Leipzig, F. A. Brockhaus. M. 60.—.

CAROCCI, G. Il Florealismo nel Rinascimento toscano. (Arte ital. dec. e ind., XVIII, 1.)

CARSTENN, Ed. Über den Schrein des Hochaltars der Elbinger Marienkirche. (Aus „Altpreußische Monatsschrift".) Gr.-8°. (Elbing.) Königsberg, F. Beyer. M. 1.20.

ESCHERICH, M. Beziehungen Donatellos zur altchristlichen Kunst. (Repertoire für Kunstwissenschaft, XXXI, 6.)

FLECHSIG, E. Ein Zwickauer Bildschnitzer des XVI. Jahrhunderts. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juli.)

GURLITT, Corn. Antike Denkmalsäulen in Konstantinopel. 8 S. mit 5 Abb. und 1 Taf. Fol. München, G. D. W. Callwey. M. 3.—.

JAUMANN, A. Das Hôtel Elite in Berlin. (Innendekoration, Juli.)

— Die Wohnhauskirche in Wilmersdorf. (Dekorative Kunst, Aug.)

KEKULE VON STRADONITZ, R. Über den Bronzekopf eines Siegers in Olympia. (Aus: Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften, S. 694—706). Mit Abb. und 1 Taf. Lex-8°. Berlin, G. Reimer. M. —.50.

KIESIRITZKY, G. VON u. C. WATZINGER. Griechische Grabreliefs aus Südrußland. Im Auftrag des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts herausgegeben. XI, 148 S. mit Abb. und 56 Taf. Fol. Berlin, G. Reimer. M. 50.—.

KLIE, E. Die Färbung von Marmor mit lichtbeständigen Mineralfarben. (Kunstgewerbeblatt, Juni.)

LAFOND, P. Philippe de Bourgogne (Felipe Vigarny). (The Burlington Magazine, Aug.)

LAMBERT, A. u. STAHL. Deutsche Residenzen und Gärten des XVIII. Jahrhunderts. Erster Teil. Nymphenburg—Schleißheim. 20 Taf. mit 27 Abb. und 12 S. Text mit 2 Abb. Fol. Leipzig, Seemann & Co. M. 30.—.

LASKE, F. Der ostasiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes, vornehmlich Deutschlands, im XVIII. Jahrhundert. IV, 116 S. mit 97 Abb. und 1 Taf. Lex.-8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 4.50.

LUMET, L. Un Décorateur Nancéen: Jacques Gruber. (L'Art décoratif, Mai.)

MACKOWSKY, H. Gottfried Schadows Familienalbum. (Die Graphischen Künste, 1909, 1.)

MAIGNAN, M. Un Palais des Fêtes à Paris. (L'Art décoratif, Juni.)

MIGGE, L. Kunstgewerbe-Gartenkunst. (Kunstgewerbeblatt, Juni.)

PACCHIONI, G. La chiesetta del Priorato di Malta sull' Aventino. (Arte ital. dec. e ind. XVII, 10.)

POGGI, Giov. Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile, tratti dall archivio dell' opera. Parti I—IX. CXXXVII, 291 S. mit Abb. (Italienische Forschungen. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Lex.-8°.) Berlin, B. Cassirer. M. 16.—.

RÖSSLER, A. Zwei Interieurs aus dem alten Wien. (Das Interieur, Juni.)

SAUERLANDT, Max. Deutsche Plastik des Mittelalters. 1—20. Taus. (Mit über 100 zumeist ganzseitigen Abb.) XXXII, 96 und X S. Lex.-8°. Düsseldorf, K. R. Langewiesche. M. 1·80.

SCHEFFERS, O. Architekt Paul Würzler-Klopsch-Leipzig. (Innendekoration, Aug.)

SCHMITZ, H. Die Entwürfe für das Denkmal Friedrichs des Großen und die Berliner Architekten um das Jahr 1800. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juni.)

SCHULZE, O. Über Gartengestaltung. (Innendekoration, Juli.)

Some Sculpture by Mrs. Vonnoh. (The Studio, Juli.)

SERRA, L. La Basilica di Loreto. (Arte ital. dec. e ind., XVIII, 1, 2.)

— Il Monumento a Sisto IV nella Basilica Vaticana. (Arte ital. dec. e ind., XVII, 8.)

SKETCHLEY, R. E. D. A Distinguished Woman Sculptor (Mary Pownall). (The Art Journal, Aug.)

SPONSEL J. L. Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden. (In 5 Lieferungen.) 1. Lieferung. 25 Lichtdrucktaf. Fol. Dresden, Stengel & Co. M. 20.—.

VOSS, H. Eine Madonnenstatuette des Veit Stoß im South Kensington Museum. (Repertor. für Kunstwissenschaft, XXXI, 6.)

WEIBEL. W. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Mit 10 Lichtdrucktaf. VIII, 120 S. M. 6.—.

Wettbewerb, Der, um die Fassade des Neubaues an Stelle des alten Kriegsministeriums „Am Hof", Wien I. (Mitteilungen der Zentralvereinigung der Architekten der im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder, Aug.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BECKERATH, W. v. Schülerarbeiten der Klasse für Wandmalerei an der Kunstgewerbeschule zu Hamburg. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

BERGER E. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. V. Folge. Fresko- und Sgraffito-Technik, nach älteren und neueren Quellen bearbeitet. VIII, 161 S. mit 6 Abb. und 12 Taf. Lex.-8°. München, G. D. W. Callwey. M. 5.—.

ESCHOLLIER, R. Les Décorations d'A. Willette à l'Hôtel de Ville de Paris. (L'Art décoratif, Juli.)

GATTI, A. Due decoratori bolognesi barocchi. (Arte ital. dec. e ind., XVIII, 2.)

LABAN, F. Unveröffentlichte Füger-Miniaturen. (Zeitschrift für bildende Kunst, Aug.)

LUTZ J. u. P. PERDRIZET. Die elsäßischen typologischen Glasmalereien. Mühlhausen, Weißenburg, Colmar. (Aus: „Speculum humanae salvationis".) II. 27 S. mit 1 farb. Taf. und 26 Lichtdrucktaf. Fol. Leipzig, C. Beck. M. 20.—.

MARÉES H. v. Fresken in Neapel. Text von P. Hartwig. 7 Taf. mit 16 S. illustr. Text. Fol. Berlin, B. Cassirer. M. 40.—.

SCHUMANN, P. Max Klingers Wandgemälde für die Aula der Universität Leipzig. (Zeitschrift für bildende Kunst, Aug.)

SERRA, L. I Fregi nelle sale del primo piano in Villa Giulia a Roma. (Arte ital. dec. e ind., XVII, 5.)

— Raffaello nella Farnesina. (Arte ital. dec. e ind., XVII, 6.)

— Soffitti e volte nel palazzo dei Penitenzieri a Roma. (Arte ital. dec. e ind. XVII, 6.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

BERNOULLI, R. Von alten und neuen Posamenten. (Kunstgewerbeblatt, Juli.)

BRÜCKNER, P. Die Spitzenklöppelei des Erzgebirges. Eine Anleitung zum Erlernen des Spitzenklöppelns sowie Geschichtliches und Volkskundliches auf diesem Gebiet. Mit 42 Originalbildern vom Verfasser. 87. S. Gr.-8°. Leipzig, A. Michaelis. M. 2.—.

FLOBERT, P. L'Art dans le Papier timbré. (L'Art décoratif, Juli.)

HOTTENROTH, F. Le Costume. Les Armes, les Bijoux, la Ceramique, les Ustensiles, Outils, Objets mobiliers, etc. etc. chez les peuples anciens et modernes. Dessinés et décrits par Frédéric Hottenroth. Paris, A. Guérinet. Grand in-4, 127 p. avec fig.

KERSTEN, P. Der exakte Bucheinband. Der gute Halbfranzband, der künstlerische Ganzlederband, die Handvergoldung. Mit 133 Abb. 38 Taf. 48 Papiermustern, nebst einem Beiwort: Entwurf des Bucheinbandes von L. Sütterlin. VII, 177 S. Gr.-8°. Halle, W. Knapp. M. 8.—.

KRETZ, Frz. Slowakische Ornamente. Typen der völklichen Stickerei auf den Hemdärmeln. Gesammelt und herausgegeben in slowakischer, französischer und deutscher Sprache. 1. und 2. Heft. 8 farb. Bl. und 2 S. Text. Fol. Olmütz, R. Promberger. à M. 3.—.

L. D. Neue Stickereien. (Dekorative Kunst, Aug.)

MOODY, A. P. Lace Making and Collecting. 8°. p. 120. London, Cassell. 1 s.

STEINER, E. Zur Technik des Goldschnitts. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Juni.)

WIDMER, K. Kleid und Wohnraum. (Innendekoration, Juli.)

WITTE, F. Drei Bildwebereien aus den Gräbern von Achmim Panopolis. (Römische Quartalschrift, 1909, 1—2.)

WOOD, M. The Age of Crinoline. (The Art Journal, Mai.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

CLÉMENT-JANIN. Charles Cottet. (Die Graphischen Künste, 1909, 2. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909, 2, 3.)

DEVERIN, E. François Kupka. (L'Art décoratif, Juli.)

DIRCKS, R. The Etchings of Mr. Albany E. Howarth. (The Art Journal, Mai.)

DODGSON, C. Augustus John als Zeichner und Radierer. (Die Graphischen Künste, 1909, 2.)

GEISBERG, M. Ein neuer Stich des Meisters Bartsch VI, 56. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909, 2.)

KRISTELLER, P. Die Heimat des Meisters D. S. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII, 2.)

— Über Reproduktionen von Kunstwerken. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 6.)

— Urs Grafs früheste Arbeiten für den Holzschnitt. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909, 3.)

— Velazquez oder Ottavio Leoni? (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909, 2.)

KUZMANY, K. M. Jüngere österreichische Graphiker. III. Lithographie. (Die Graph. Künste, 1909, 3.)

MEDER, J. Der Schreibersche Reiberdruck „St. Bernhard" (Nr. 1275) eine Pausezeichnung. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909, 3.)

Meister der Graphik, Herausgegeben von H. Voß. Lex.-8° Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1. Bd. Nasse, H. Jacques Callot. Mit 1 Titelbild, 98 Abbildungen auf 45 Taf. in Lichtdr. XI, 100 S. M. 10.—

MICHEL, W. Franz Gehri. (Dekorative Kunst, Juli.)

NEVILL, R. British Military Prints. 4° p. 124. London, „Connoisseur", 5 s.

PAULI, G. Jakob Binck und seine Kupferstiche. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII, 1.)

RÖTTINGER, H, Das Holzschnittwerk Jörg Breus' des Jüngeren. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909, 1.)

ROMSTORFER, A. Die Photographie in Farben für kunstgewerbliche und Unterrichtszwecke.(Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, XXVII, 3.)

SCHAUKAL, R. Buchkunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

SELLE, Fr. Deutsche Buchkünstler der Gegenwart. I. Hugo Steiner-Prag. (Zeitschrift für Bücherfreunde Juni.)

SINGER, H. W. Some Etchings and Lithographs by J. L. Florain. (The Studio, Aug.)

— Some New American Etchings by Jos. Pennell. (The Studio, Juni.)

TAKÁCS, Z. Zu Dürers Beziehungen zur venezianischen Buchillustration. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909, 1.)

VOSS, H. Aus der Umgebung Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909, 3.)

WEDMORE, F. Muirhead Bone. (The Art Journal, Aug.)

WEIXLGÄRTNER, A. Alois Hänisch. (Die Graphischen Künste, 1909, 2.)

VI. GLAS. KERAMIK

BARBER, E. A. The Pottery and Pocelain of the United States. 3rd edit. illustr. 8°. London, Putnam. 21 s.

BOLLENBACH, H. Über die Darstellung von Porzellan aus elementaren Bestandteilen.(Der Sprechsaal, 22.)

BONE, K. Antike geformte Glasarbeiten. (Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung, XXIII, 2—3.)

CHAVAGNAC, Comte X. de. Porcelaines de Sèvres. Collection E. M. Hodgkins. (Les Arts, Mai.)

FREETH, F. Absolon of Yarmouth. (The Connoisseur, April.)

HAVARD, Henry. La céramique hollandaise. Histoire des faïences de Delft, Haarlem, Rotterdam, Arnhem, Utrecht etc. et des porcelaines de Weesp, Loosdrecht, Amsterdam et La Haye. 2 dln. Amsterdam, Compagnie générale d'éditions „Vivat". 260 blz. m. 125 afb. in den tekst en 20 pltn.; 326 blz. m. afb. in den tekst en 15 pltn. fol. f 45.—.

HAYDEN, A. Chats on English Earthenware. 8° p. 496. London, T. Fisher Unwin. 5 s.

JAFFÉ, E. Königliche Porzellanmanufaktur Berlin. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

Keramwaren und Gläser, Montierte. (Der Sprechsaal. 23.)

MAYER. M. Die Keramik des vorgriechischen Apuliens. (Mitteilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung, XXIII, 2—3.)

MICHEL, W. Die königliche Porzellanmanufaktur Nymphenburg. (Dekorative Kunst, Juni.)

PARAT. La Poterie primitive dans les grottes du département de l'Yonne. Paris, imprimerie nationale. In-8°, 7 p. Extrait du „Bulletin archéologique," 1908.

RITTER, W. Kunstmarmor. (Zentralblatt für Baukeramik und Glasindustrie, 741.)

SCHERER, Chr. Fürstenberger Porzellan. IX, 276 S. mit 179 Abb. und 1 Taf. Lex.-8°. Berlin, G. Reimer. M. 18.—.

SCHNURPFEIL, P. Dichte und poröse Tonwaren. (Internationales Zentralblatt für Baukeramik, 738.)

VALLANCE, A. Hispano Moresque Lustreware. (The Studio, Juni.)

WEBER. Neue Gesichtspunkte in der Gebläsetechnik. (Der Sprechsaal, 24.)

— Neue technische Hilfsmittel. (Sprechsaal, 9.)

ZIMMERMANN, E. Neue keramische Arbeiten. (Deutsche Kunst und Dekoration, Mai.)

ZSCHIMMER, E. Die Glasindustrie in Jena. Ein Werk von Schott und Abbe. Mit Zeichnungen von E. Kuithan. 160 S. Lex. 8°. Jena, E. Diederichs. M. 6.—.

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BREDT, F. W. und R. REICHL. Mobiliar bergischer Bürgerhäuser aus der Zeit von 1700 bis 1830. Im Auftrag des Kunstvereins in Barmen herausgegeben. 31 Taf. mit 135 S. Text. Fol. Düsseldorf, L. Schwann. M. 4.—.

FRICKE, R. Möbelwerk „Gut Bürgerlich." Originalentwürfe. 54 farb. Taf. und Titelbl. Fol. Nürnberg, W. Schorkopf. M. 60.—.

LENYGON, F. The Decoration and Furniture of English Mansions during the 17th und 18th Centuries. Fol. p. 230. London, T. W. Laurie. 31 s. 6 d.

MEYNIEL, G. Le Centenaire de la Maison Pleyel. (L'Art décoratif, Mai.)

MICHEL, W. Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst. W. v. Derbschitz und H. Lochner-München. (Innendekoration, Juni.)

Mobili ogiovali nell'Abbazia di Staffarda. (Arte ital. dec. e ind., XVII, 5.)

REIMERS, H. Die rheinischen Chorstühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Mit 29 Lichtdrucktaf. X, 90 S. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 113.) Lex.-8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. M. 8.—.

SCHAEFER, K. Neue Arbeiten von E. v. Baczko. (Kunstgewerbeblatt, August.)

SCHEFFERS, O. s. Gr. II.

Vorlagen, Moderne, für Tischler, Tapezierer und Dekorateure. 77 Blatt mit 175 Entwürfen von Möbeln aller Art, Polsterarbeiten und Dekorationen. Aus der Zeitschrift „Das Möbelmagazin". Berlin, M. Ledermann & Co. M. 4.—.

W. Zimmereinrichtungen von Heinrich Bremer. (Dekorative Kunst, Aug.)

Alle für „Kunst und Kunsthandwerk" bestimmten Sendungen sind an die Redaktion dieser Monatsschrift, Wien, I., Stubenring 5, zu richten. — Für die Redaktion verantwortlich: Franz Ritter.

DER KLEINWOHNHAUSBAU EINER DEUTSCHEN MITTELSTADT ❧ VON H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS IN MARIA-EICH-PLANEGG-MÜNCHEN ❧



IMMER tritt „Wohnungsnot" als Begleiterscheinung unbehinderter Bodenspekulation ein. Indem letztere die Preise für Baugründe durch Mittel und Mittelspersonen verschiedenster Art so hoch wie möglich emporzutreiben bestrebt ist, muß jedes Flächenausmaß, das der Bebauung mit Wohnungen zugeführt werden soll, so vorteilhaft als immer angängig ausgenutzt werden. Je mehr Wohnräume, desto größer die Rente, desto höher die Beleihung. Die Überbauung des Baugrundes in einer Schicht allein reicht nicht aus, um hinreichende Zinsenerträgnisse der für Baugrund und Baukosten gemachten Kapitalsanlage zu sichern. Die Wohnschichten müssen also übereinander wiederholt angeordnet, das gleiche Bebauungsschema in vertikaler Richtung mehrmals angewendet werden. So entsteht die schon im alten Rom gebräuchlich gewesene Mietskaserne, jenes Gebilde, von dem der Berliner Baurat Hobrecht, als er es Ende der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts dem Bebauungsplan der Stadt Berlin als Novum einfügte, eine wohltätige Verschmelzung der verschiedenen Stände, der verschiedenen Vermögensrepräsentanten erhoffte: In den unteren Stockwerken reiche Leute, in den oberen vorwiegend geistig tätige Elemente, Gelehrte, Künstler, Techniker und so weiter, unter dem Dache und in den luftlosen, dumpfen Hofwohnungen aber die Vertreter des arbeitenden Volkes. Was sonst nicht unter einen Hut zu bringen ist, hier sollte es wenigstens die Möglichkeit haben, unter einem Dache zu wohnen. Daraus sollten sich die schönsten Gegenseitigkeitsverhältnisse bilden, soziale Unterschiede überbrückt werden, hilfreich eine Hand der andern sich in Betätigung idealer Nächstenliebe bieten. Der Gedanke wäre an sich recht schön – allein es kam doch wesentlich anders. Die Mietskaserne ist alles andere eher geworden als die Stätte der personifizierten Nächstenliebe. Sie hatte diesen idealen Charakter selbst dann noch nicht erreicht, als, beinahe dreißig Jahre später, zu einer Zeit, da die Berliner Wohnungsmisere bereits in ein vorgerücktes Entwicklungsstadium getreten war, eine Reihe von Berliner Blättern die Hobrechtschen Ideen und Anschauungen trotz ihres vollständigen Fiaskos abermals aufwärmten, ein ebenso aller Wahrhaftigkeit bares als lächerliches Beginnen.

Am schlechtesten kommt natürlich bei der allgemeinen Bodenbewucherung jene Klasse von Städtern weg, deren Tätigkeit durch ganz bestimmt umgrenzte Einnahmequoten bezahlt wird. Während die Terrainspekulation ohne großen Arbeitsaufwand riesige Summen einbringt, deren Erwerb vielen-

orts nicht einmal in entsprechender Weise zu Gegenleistungen an den Staat, an die Gemeinde herangezogen, sondern möglichst geschont wird, sind neunzig Prozent der Großstadtbevölkerung auf Einnahmen von immer ziemlich niedrigem Umfang angewiesen. Steigen diese überhaupt, so ist dies keine Folge allgemein sich bessernder Verhältnisse, sondern unfreiwillig gemachte Konzession. Mit der fortgesetzten Steigerung der Preise für Unterkunftsstätten selbst bescheidenster Art wird natürlich auch die Kette der mit allen möglichen Mitteln betriebenen Verbesserungsbestrebungen im Verdienst des wirtschaftlich Schwachen eine konstante sein müssen. Obschon nun dieser Vorgang niemals aufgehört hat zu existieren, seitdem der Begriff Leistung und Gegenleistung sich in irgendeiner Weise realisiert, so ist er doch, seitdem die Bodenspekulation der mächtigste Umsatzfaktor im Wirtschaftsleben der Völker wurde, in einem früher nie dagewesenen Maße gewachsen. Wohnungselend hat es immer gegeben, es ist aber niemals in gleichem Verhältnis die charakteristische Erscheinung einer Kulturperiode gewesen wie heute. Alle charitativen Bestrebungen erweisen sich als völlig unzulänglich, ganz abgesehen davon, daß breite Massen der Arbeiter mit Recht die Zumutung des Almosenannehmens von sich weisen und daß andrerseits die Wohltätigkeit nur in den allerseltensten Fällen von jener Artung ist, bei der im Sinne des Evangeliums die rechte Hand nicht weiß, was die linke tut.

Abb. 1. Ulm vor der Entwallung. Das zwischen der äußeren schraffierten Umgrenzungslinie und der Stadt belegene Terrain wurde durch die Festungswerke eingenommen und ist nach der Entwallung bebaubar geworden

Auch hier führen ja meist spekulative Hintergedanken, Seelenfängerei und Stimmenkauf, das Steuer. Hilfe im großen können nur Maßnahmen zuwege bringen, denen eine ausgiebige Exekutivgewalt, richtige Verwaltungsmaßregeln zugrunde liegen, Maßregeln, die den immer stärker überhand nehmenden Übelständen vis-à-vis sich als sicheres Mittel der Abhilfe erweisen. Sie liegen in der praktischen Ausführung einer Bodenpolitik, die entgegen dem raschen Besitzwechsel von Spekulationsobjekten Sicherung des Besitzes anstreben und damit eine Grundlage für gesündere Verhältnisse schaffen, als sie durch die Bodenspekulation, ohne Rücksicht auf die zunehmende Ver-

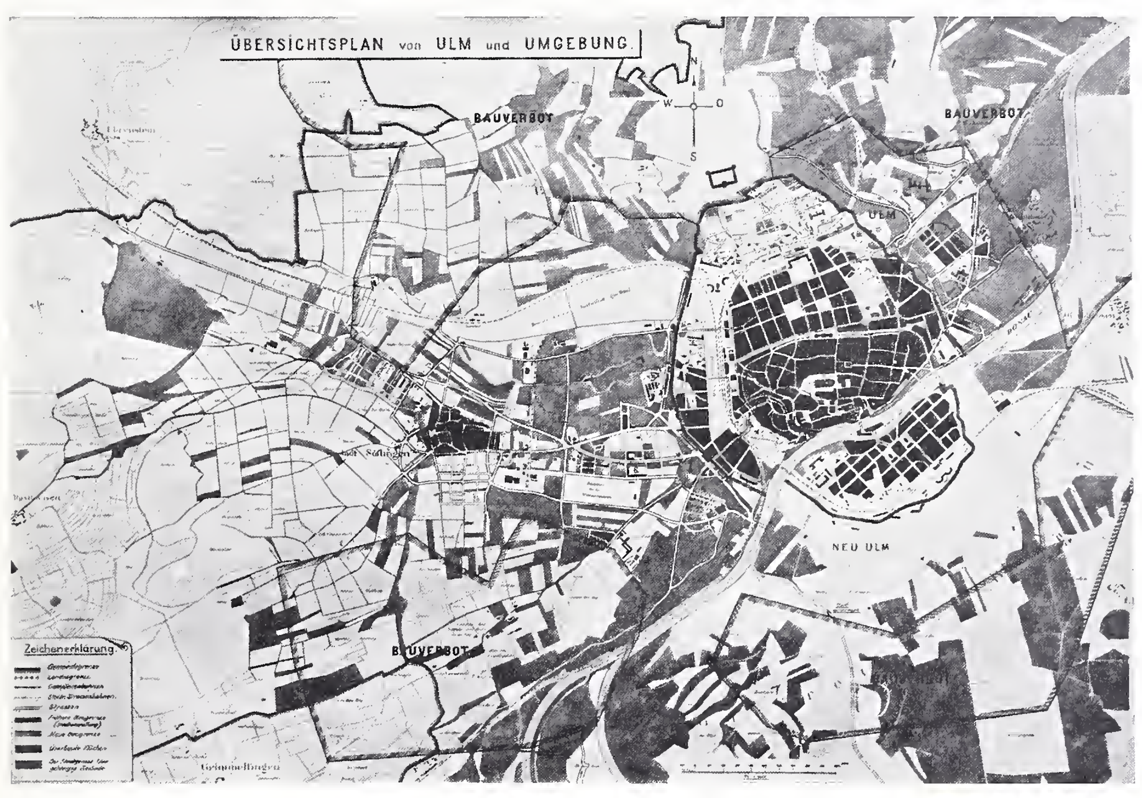


Abb. 2. Plan von Ulm nach der Entwallung. Die grau schraffierten Parzellen sind allmählich erworbenes Eigentum der Stadtgemeinde.

schlechterung aller sittlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse, in gewissenlosester Weise heraufbeschworen werden.

In England hat die Wohnungsnot unglaubliche Zustände geschaffen, indes waren daran keineswegs die nämlichen Verhältnisse schuld wie auf dem Kontinent, denn ein fortgesetztes Emporschnellen der Bodenpreise konnte dort durch die von jeher gültige Einrichtung des Erbbaurechtes überhaupt nicht eintreten. Die mit der Schaffung von Wohngelegenheiten rechnende Bauspekulation vielmehr erzeugte durch Zurückhaltung das, was der Engländer „overcrowding“ nennt, allzu dichten Wohnungsbelag. Die Möglichkeit, auf engbegrenztem Terrain sehr viele Einfamilienhäuser nebeneinander, ohne genügend offenen Raum, zusammenzupferchen (60 pro



Abb. 3. Ehemalige „Soldatenhäuschen" an der alten Umwallung von Ulm

Acre, das heißt auf 4046,71 Quadratmeter, samt Straßen und Gassen), erklärt den Umstand, daß Städte mittlerer Größe in England mehr Hausnummern aufzuweisen haben als kontinentale Großstädte und daß auf das Einzelhaus eine beiweitem kleinere Kopfzahl von Bewohnern trifft (in London, der dichtest bevölkerten Stadt 8, in vielen großen Industrie- und Handelszentren aber nicht mehr als 4—5, 5—5, während Berlin pro Haus 77, München 33, Chemnitz 30 Bewohner aufweist), als es in deutschen, schweizerischen, österreichischen Städten der Fall ist. Die auf soliden Grundlagen ruhende Art der Bauterrainerschließung, eine ständig im Interesse verbesserter Wohnverhältnisse schon seit langem arbeitende Gesetzgebung, der mit allen Mitteln geförderte Bau großer Einfamilien-Wohnhausanlagen, alles das wirkt zusammen, um der Allgemeinbewegung zugunsten der „Housing question" weitaus mehr Chancen zu bieten, als es da möglich ist, wo das in England nicht vorhandene Hypothekarunwesen wirtschaftlich durchaus ungesunde Verhältnisse zu Lasten der Allgemeinheit geschaffen hat und noch schafft. Wo nun Kräfte entgegengesetzter Tendenz in Erscheinung treten, müßte in erster Linie die Sicherung des Bodens gegen jede willkürliche Preissteigerung sich vollziehen. Nicht Bebauungspläne, wie sie in sehr vielen Kommunen durch vorzeitige Bestimmung und Genehmigung von Bau-Alignements höchst überflüssigerweise und zum Schaden



Abb. 4. Ehemalige „Soldatenhäuschen“ (Einfamilienhäuser) an der alten Umwallung von Ulm

später eintretender, besserer Einsicht auf Jahrzehnte hinaus festgelegt worden sind, konnten die Basis einer Entwicklung des Städtebaues im gesunden Sinne bilden. Damit trat ein völlig zweckwidriges Gebundensein auf lange Zeiträume hin ein. Berlin liefert das schlagendste Beispiel dafür: Auf riesige Entfernungen hin sind heute noch aus Acker-, Wiesen- und Waldland bestehende Gründe bereits mit Bauverfügungen versehen, welche der Ausführung eines wirklich großzügigen Planes für Groß-Berlin, abgesehen von den Verwaltungsschwierigkeiten, die ein solches Stadtgebilde mit sich brächte, direkt den Weg vertreten und nur unter Aufwand ungeheuerlicher Mittel zu beseitigen wären. Von der Erwerbung großer Flächen durch den Staat oder die Kommune zum Zwecke der Sicherstellung vor weiteren Preistreibereien und zwecks Bebauung mit billigen Kleinwohnungen ist bei diesen bereits festgelegten Bau-Alignementen nicht die Rede. Man wird also den ganzen ungeheuerlichen Bevölkerungszuwachs, der nach der in absehbarer Zeit vollzogenen Überbauung heute noch disponibler Baugründe des Stadtzentrums sich ausschließlich auf die ohnehin schon jetzt in schnellem Wachstum befindlichen Außengemeinden ergießen muß, Bahnen entgegen leiten, die zu weit schlimmeren Erscheinungen als den bereits bestehenden führen müssen.

Ein äußerst instruktives Beispiel, wie unter wohlerwogenem Einsetzen städtisch-behördlicher Exekutivkraft die richtige Bodenpolitik vor-

zügliche Resultate zu zeitigen imstande ist, vorausgesetzt, daß zur rechten Zeit und in richtiger Weise zugegriffen werde, bietet die württembergische Stadt Ulm an der Donau.*

Ulm besaß bis vor kurzem den für die neuere Befestigungskunst völlig wertlosen Gürtel dicht an die Stadt angeschlossener fortifikatorischer Werke (Abb. 1). Die von ihnen beanspruchte Horizontalfläche, ein breites Terrainband von mächtiger Dimension, bot nach der fortschreitenden Auflassung für die bisher jeder Ausdehnungsmöglichkeit ermangelnden Stadt Gelegenheit zu ausgiebiger Erweiterung; eine solche muß sich, das liegt in der Natur der Sache, ringförmig vollziehen. Für die Terrainspekulation war also die günstigste Gelegenheit geboten. Der Angelegenheit hat sich glücklicherweise die Gemeinde im Sinne richtig beurteilter Volkswohlfahrt bemächtigt. Sie brachte eine große Reihe von Bauterrains käuflich an sich (Abb. 2), stellte sie vor allen Spekulationsmanövern sicher und machte sich dadurch gleichzeitig zur Herrin über alle Fragen der Stadterweiterung. Die Resultate dieses Vorgehens werden bestens durch einige Zahlen erläutert. Seit der im Jahre 1891 erfolgten Inaugurierung der städtischen Bodenpolitik hat die Stadtgemeinde Ulm bis zum 1. April 1909 Grundstücke im Umfang von 547,51 Hektar um den Preis von 7,132.887 Mark erworben. Veräußert wurden von diesem Bestand 171,14 Hektar um 7,909.730 Mark. Es wurden somit 376,36 Hektar kostenlos erworben, außerdem durch den Verkauf ein Überschuß von 776.945 Mark erzielt. Die Geländevermehrung brachte 64.261 Mark Pachtgeldeinnahmen. Auf den städtischen Anleihedienst waren die Gewinne aus veräußerten Liegenschaften insofern von großem Einfluß, als ein großer Teil der Aufwendungen, die an sich aus Darlehen zu bestreiten waren, durch Grunderwerbsgewinne gedeckt werden konnten. Die der städtischen Verwaltung unterstehende Hospitalstiftung hatte aus den Liegenschaftsverkäufen einen Gewinn von 1,425.000 Mark, woraus 60.000 Mark Jahreszinsen flossen. Damit konnte nicht nur allmählich das Defizit dieser

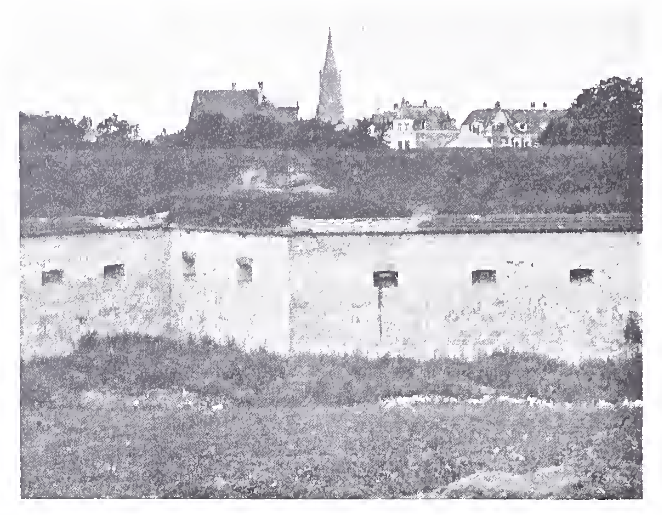


Abb. 5. Terrainansicht der gemeinnützigen Bauunternehmungen der Stadt Ulm vor der Entwallung

* Nicht bloß von dieser Seite ist die Wohnfrage der wirtschaftlich Schwachen in durchaus mustergültiger Weise gelöst worden. Die mit Abbildung 34 gegebene große Wohnhausanlage für die staatlichen Postbeamten hat in Städten von gleicher Größe (56.000 Einwohner) ihresgleichen wohl schwerlich. Das gewiß nicht leicht in günstiger Weise gestaltbare Problem einer künstlerischen Erscheinung aneinandergereihter, drei Wohnetagen zu je drei Zimmern samt Zubehör enthaltender Kleinhäuser ist hier in eine Form gebracht, bei der jede Monotonie in Wegfall gekommen ist.

Stiftung getilgt, es konnten auch die Armenlasten der Stadt daraus gedeckt werden. Auf die Gestaltung der Steuerverhältnisse wirkte die Bodenpolitik insofern äußerst günstig ein, als ohne sie die Gemeindeumlagen auf Gebäude, Grund und Gewerbe hätten um 50 Prozent erhöht, die Gemeindeeinkommensteuer auf den höchsten zulässigen Satz von 50 Prozent der Staatssteuer hätte gebracht werden müssen. Im Jahre 1891 besaß die Stadt ein Reinvermögen von 15,050.000 Mark, 1909 dagegen ein solches von 39,505.000 Mark. Durch Erwerbung von drei Fünfteln des überbaubaren Geländes, besonders des durch Niederlegung der Wälle freiwerdenden,



Abb. 6. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhäuser, älterer Typus, beim Kessel

beherrscht die Stadt aber außerdem die mit Sicherheit allseits sich vollziehende Erweiterung. Sie ist Herrin ihrer künftigen Entwicklung, vor allem Herrin einer volkswirtschaftlich gesunden Entwicklung des Wohnungswesens, des Kleinwohnungswesens in erster Linie. Ulm steht in dem, was nach dieser Seite bisher erreicht worden ist, ohne Parallelen da. Was die Zukunft betrifft, so ist, andauernd im gleichen Sinne fortgeführte Gemeindepolitik vorausgesetzt, durch das Anwachsen des städtischen Grundbesitzes auf lange Zeit hinaus genügende Vorsorge gegen den Eintritt ungesunder Verhältnisse getroffen. Denn die Handhabung der städtischen Bodenpolitik wirkt natürlich auf alle privaten Verhältnisse verwandter Art zurück und hindert, bis zu einem

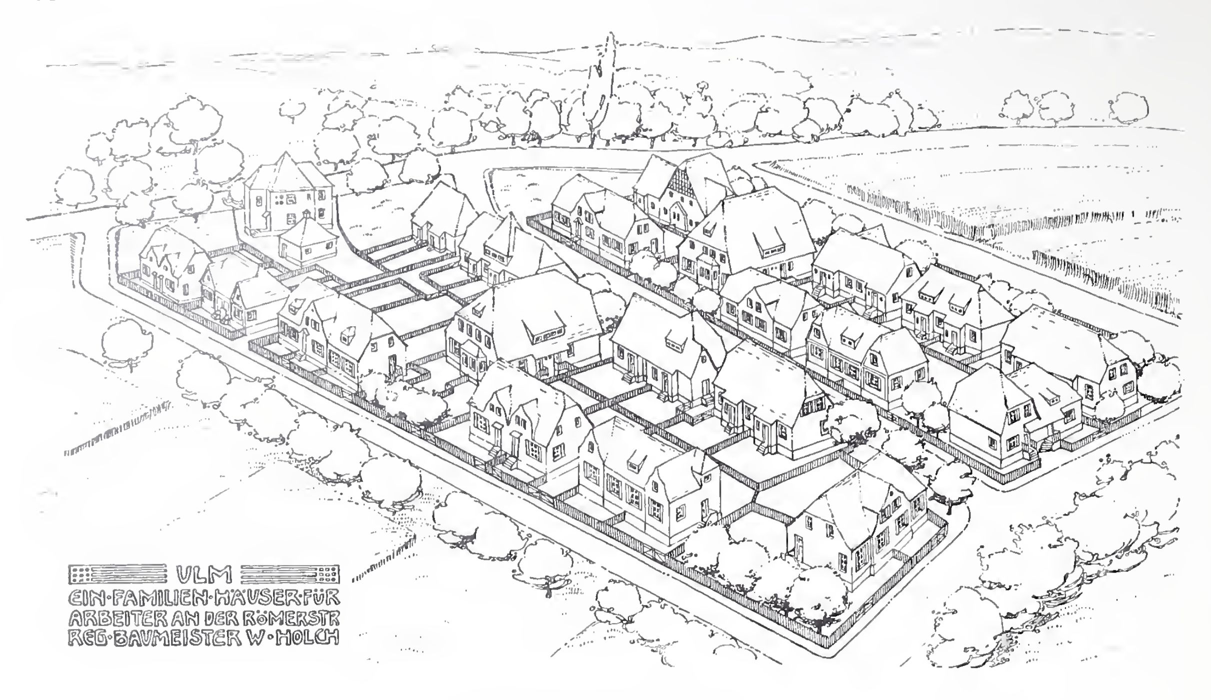


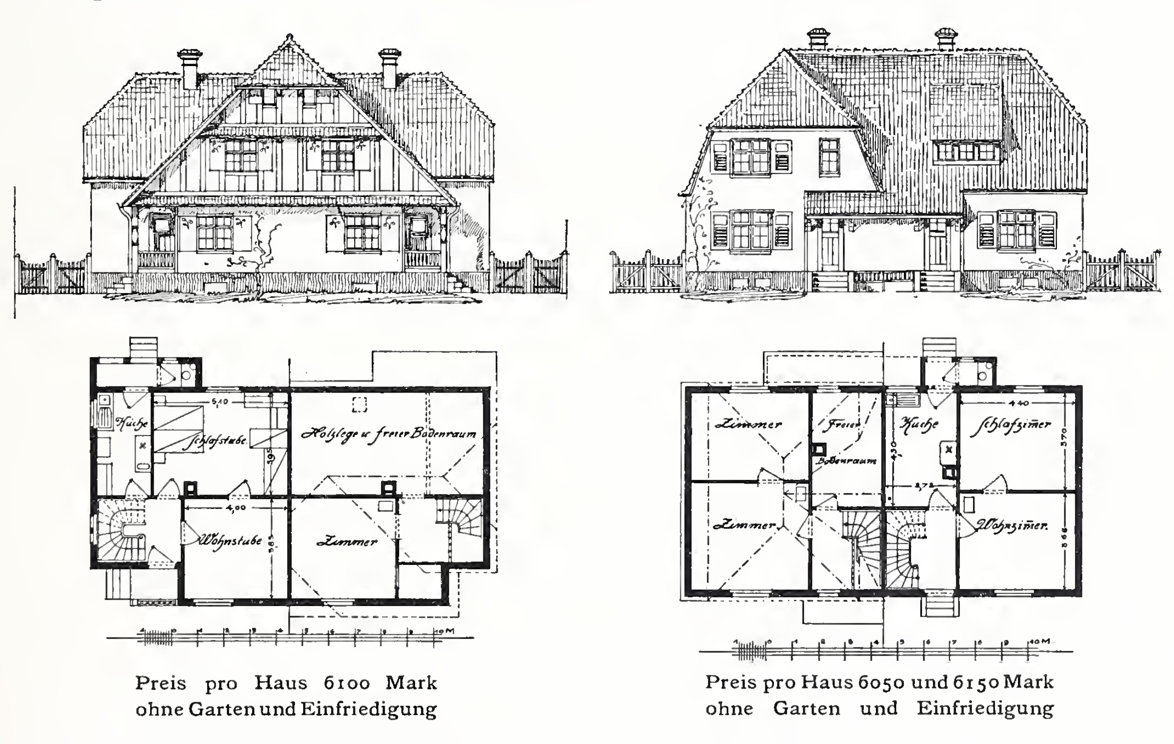
Abb. 7. Römerstraßen-Quartier

gewissen Grade wenigstens, jene skrupellose Verschuldungsanhäufung, die nachgerade zur Regel geworden ist und mit der Zeit eine allgemeine Schwächung finanzieller Leistungsfähigkeit nach sich ziehen wird. Nur wenige Städte können sich gleich günstiger Verhältnisse rühmen wie Ulm es kann. Kluge Voraussicht hat sich da glänzend bewährt. Mit Rücksicht darauf, daß die an die bisher bestehenden Festungswerke anstoßenden Privatgrundstücke durch Niederlegung der Wälle bedeutend an Wert gewannen, mithin der Fall unverdienten Wertzuwachses hier vorliege, erbat und erhielt der Ulmer Magistrat das Recht zur Erhebung einer berechtigten Zuwachssteuer. Auch darin dokumentiert sich die rationelle Bodenpolitik des Gemeinwesens. In ungezählten andern Städten läßt man den durch ähnliche oder verwandte Verhältnisse geschaffenen Wertzuwachs sozusagen unbesteuert in die Taschen bereits wohlhabender oder reicher Bodenbesitzer abfließen und schafft neue Erträgnisquellen für den Steuersäckel durch eine ständig steigende Mehrbelastung der unteren und Mittelklassen. Bekanntermaßen fiel der Antrag einer Reichs-Wertzuwachssteuer bei den seltsamen Vorgängen, die man in Deutschland „Reichsfinanzreform" nannte, durch, wohl aus den gleichen Gründen, welche die Erbanfallsteuerprojekte in den Orkus wandern ließen.

Zahlen sprechen deutlicher als alles andere für oder wider die rechnerische Richtigkeit von Unternehmungen. Das vorliegende Beispiel zeigt, was zu erreichen ist, wenn die allein bestimmende Rücksichtnahme auf das Wohl der Allgemeinheit als „suprema lex" gilt. Leider ist das nur an recht wenigen Orten der Fall. Verwerfliche Interessengemeinschaft hat vielenorts maßgebende Stellen davon abgehalten, der Terrainspekulation durch eigenes

Eintreten für gesunde Verhältnisse in den Arm zu fallen. Die kontinentalen Beispiele lassen sich an den Fingern abzählen, wo jenem Aufsaugungsprozeß rationell vorgebeugt wurde, der sich durch den Aufkauf aller für Bauzwecke nur irgendwie tauglich erscheinenden Gründe seitens spekulativer Individuen oder Körperschaften im Laufe der Jahre als Begleiterscheinung zu der vielfach durchaus fälschlich als „blühend“ bezeichneten Großstadtentwicklung und zum Schaden der arbeitenden Allgemeinheit unbehindert zu vollziehen vermochte.

Ulms Oberbürgermeister von Wagner, ein ebenso geistreicher als weitsichtiger, allen Widerwärtigkeiten Trotz bietender und dabei unablässig tätiger Mann, ist der Spiritus rector dieser mustergültigen gemeindlichen Tätigkeit auf dem Gebiet des Wohnungswesens. Er hat die Entwicklung der Angelegenheit in einem 1903 bei J. Ebner in Ulm an der Donau erschienenen Buche „Die Tätigkeit der Stadt Ulm an der Donau auf dem Gebiet der Wohnungsfürsorge für Arbeiter und Bedienstete“ seit ihrem Beginn klargelegt. Damit füllte er eine in der kaum mehr zu überblickenden Literatur über Wohnungswesen, Wohnungsnot, Wohnungsverbesserung und so weiter vorhandene Lücke aus, die durch das Fehlen tatsächlicher Erfahrungen über die Wirkung kommunalen Eingreifens im Interesse der Bekämpfung des Wohnungsmangels durch Schaffung von Eigenhäusern seitens der Gemeinde vorhanden war. Geschrieben ist ja unendlich viel worden. Positive, greifbare Resultate lagen damals für Deutschland wenigstens nur für Ulm und das Städtchen Lambrecht in Bayern (3600 Ein-



Preis pro Haus 6100 Mark ohne Garten und Einfriedigung

Preis pro Haus 6050 und 6150 Mark ohne Garten und Einfriedigung

Abb. 8. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhäuser für Arbeiter, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

wohner) vor. Man hätte erwarten dürfen, daß die klar gegliederte, die einzelnen Entwicklungsphasen beleuchtende Darstellung nicht bloß Anerkennung der Fachkreise und platonisches Interesse da finden würde, wo die sozialen Zustände in dringlicher Weise auf Maßnahmen zur Bekämpfung der Wohnungsnot hinwiesen, wäre selbst kein besserer Grund dafür vorhanden gewesen als die rechnerisch nachgewiesene Rentierlichkeit derartig kommunaler Selbständigkeitsäußerungen. Von einer Wirkung in großem Maßstab war jedoch nirgends die Rede; wohl aber stellten sich praktisch untätige Nörgler, wie das ja überall vorkommt, ein. Daß alle, die im Heerbann des Terrainspekulantentums dienen — und deren sind ja nicht wenige,



Abb. 9. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhäuser, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch. Preis pro Haus samt Garten 7000 bis 7200 Mark

Hochgestellte wie Trabanten — der ganzen Angelegenheit nicht gerade wohlwollend gegenüberstanden und noch stehen, ist selbstverständlich. Seit dem Erscheinen des Buches sind wiederum sechs Jahre ins Land gegangen. Man ist in Ulm nicht bei den zweifellosen Errungenschaften der ersten Zeit stehen geblieben. Die Entwicklung hat seither nicht einen Augenblick geruht. Wenn äußerlich die neueren Resultate den älteren gegenüber eine wesentlich andere, eine höher entwickelte Physiognomie zeigen, so ist das auch nur auf den gesunden Kern der ganzen Sache zurückzuführen.

Von einer „Wohnungsnot" im Sinne der gleichnamigen großstädtischen Kalamität war in Ulm, als vor zirka zwanzig Jahren die ersten Vorstöße in

der Angelegenheit gemacht wurden, nicht die Rede. Nicht absolut zwingende Notwendigkeiten gaben die Veranlassung zu einer Wohnungsreform, nicht der fühlbare Mangel an Wohnungen gegenüber dem steigenden Mehrbedarf. Die wie überall sonst eingetretenen Zustände: übermäßige Preise und geringwertige Beschaffenheit der der arbeitenden Bevölkerung zur Verfügung stehenden Wohnungen gaben den Anstoß. Nicht bloß die Vermehrung der disponiblen Unterkunftsmöglichkeiten wurde angestrebt, sondern vor allem Verbesserung des Wohnwesens der in Frage kommenden Einwohnerkategorie bezweckt. In den noch heute vielfach bestehenden, längs der mittelalterlichen Umwallung sich hinziehenden „Soldatenhäuschen", wo zu frei-reichsstädtischer Zeit Ulms Krieger hausten (Abb. 3 und 4), waren schon aus weit zurückliegender Zeit Beispiele vom Kleinwohnhausbau gegeben. Eine sehr schmale



Abb. 10. Gemeinnützige Bauunternehmung der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhäuser, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch. Preis pro Haus samt Garten 6900 und 7000 Mark

Küche, daran anstoßend ein größeres Zimmer und, auf halsbrecherischer Treppenleiter zugänglich, eine Dachkammer, das ist noch heute, was diese sehr kleinen Häuser enthalten; mehrere zusammen besitzen einen nicht im Hause befindlichen Abort. Auf solch mäßiges Bauprogramm konnte man natürlich nicht zurückkommen. Ein bescheidener, im Jahre 1888 gemachter Anfang ließ zunächst ein größeres Gebäude mit drei Stockwerken, in denen 21 Wohnungen zu drei und zwei Zimmern untergebracht sind, entstehen. Die niedrigste Preisgrenze pro Jahr betrug 190, die obere 230 Mark. Obschon die Wohnungen an sich, schon was ihre Dimensionen betrifft, weit besser waren, als was der Wohnungsmarkt in dieser Preislage gewöhnlich zu bieten vermag, stellte sich das Unterbringen so vieler Parteien unter einem Dache als etwas durchaus Ungünstiges heraus. Die holde Weiblichkeit über-

trug ihre bald nach dieser, bald nach jener Seite hervorbrechenden feindlichen Neigungen auch auf die männlichen Parteien. Dimensional größer wurde eine durch den kurz nachher ins Leben getretenen „Wohnungsverein" in Angriff genommene Gruppe von ebenfalls dreistöckigen Häusern mit Kniestock. Eine weitere von zweistöckigen Häusern folgte. In letzteren sind durchwegs dreizimmerige Wohnungen, Preis 190 bis 270 Mark, untergebracht. Die nach Fertigstellung der Häuser erfolgte sofortige Vermietung zeigte, wie notwendig die Neuerung sei. Indes entsprang diesen Versuchen noch nicht der geringste Einfluß auf die Mietpreise von Kleinwohnungen überhaupt und außerdem traten auch da die mit der Unterbringung vieler Parteien unter einem Dache unvermeidlichen Mißstände ein.

Was die Erscheinung dieser Gebäude betrifft, so war der armenhäuslerische oder kasernenhafte Charakter, der bei solchen Anlagen meist zum Ausdruck kommt, nach Tunlichkeit vermieden. Das Bestreben ging vielmehr dahin, den innen einfach, aber solid ausgestatteten, sehr hellen, gut lüftbaren Wohnungen auch äußerlich den Stempel wohnlicher Niederlassungen zu geben. Obschon die Gemeinde der Angelegenheit wohlwollendstes Interesse entgegenbrachte, hatte sie sich bis dahin doch nicht direkt am Kleinwohnhausbau beteiligt. In der Weise nun, wie es bis anhin geschah, brachte die Schaffung billiger Mietswohnungen keine besonders befriedigenden Resultate mit sich. Es wurde anders von dem Moment ab, wo die Ge-



Abb. 11. Gemeinnützige Bauten der Stadt Ulm. Gartenseite eines Einfamilien-Doppelhauses. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

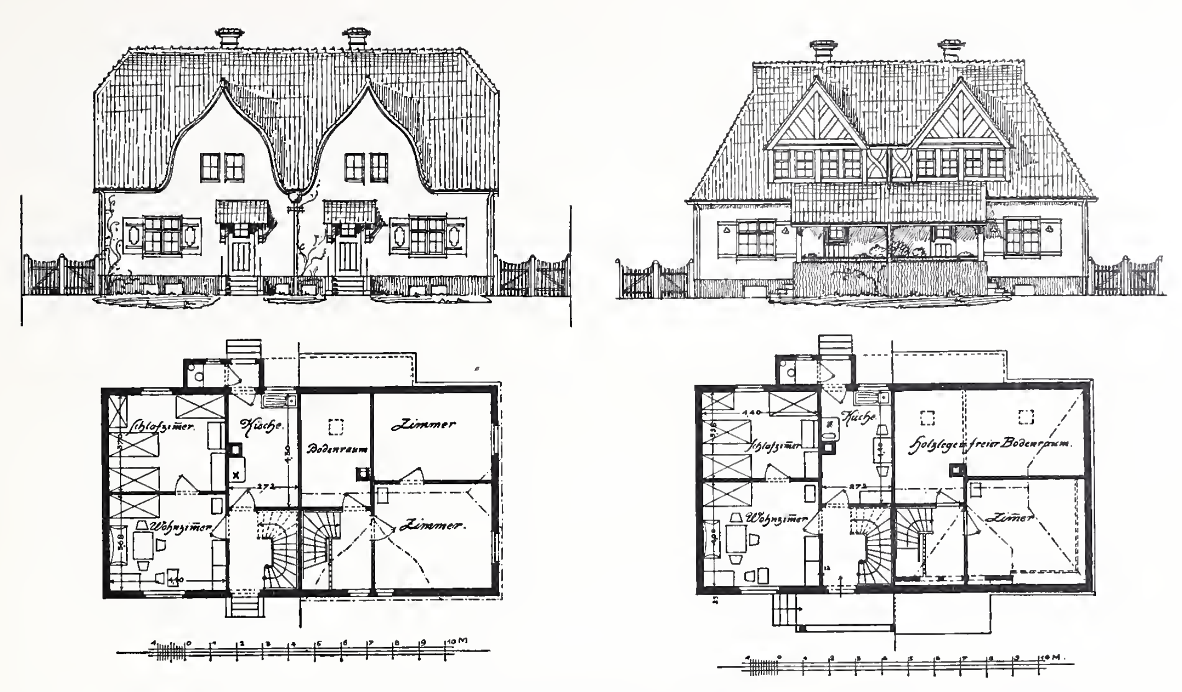


Abb. 12. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhäuser an der Römerstraße. Architekt: Reg.-Baumeister Holch. Preis pro Haus samt Garten 7000 Mark

meinde selbst an die Frage herantrat, und zwar gleich unter Außerachtlassung der Möglichkeit abermaliger Mietskasernenbauten. Die Schaffung des Eigenheims für den Arbeiter wurde, verstärkt durch die an den Kruppschen Werken zu Essen gewonnenen Erfahrungen, ins Auge gefaßt. Dort lag der Beweis in zahlreichen Beispielen vor, daß das Eigenheim in bezug auf Behaglichkeit, Reinhaltung, Ausstattung, vor allem in bezug auf das Familienleben und seine sittlichen Eigenschaften der Mietswohnung gegenüber einen weitaus höheren Entwicklungsgrad sozialer Verhältnisse aufweise. Der Einwand, gemeindliches Vorgehen könnte eine Förderung sozialistischer Anschauungen zur Folge haben, fand glücklicherweise gar keine weitere Beachtung. So entschloß sich der Ulmer Gemeinderat mit allen gegen eine Stimme (die eines Bauunternehmers) unter ausdrücklicher Hervorhebung aller in Frage kommender Für und Wider am 8. Februar 1894 zur Erstellung von vorerst 16 Doppelwohnhäusern. Betont wurde ausdrücklich dabei „wie unrichtig und folgenschwer es sei, dem freien Spiel der Kräfte im sozialen Körper die Lösung einer für die Wohlfahrt, ja für den Bestand des heutigen Staatslebens so wichtigen Frage zu überlassen". Damit war der Nagel auf den Kopf getroffen. Vorausgegangen war diesem Beschluß allerdings eine wirtschaftliche Aktion, ohne welche das ganze Unternehmen von Haus aus undurchführbar gewesen wäre: Wohnungsfrage und städtische Bodenpolitik wurden, wie das vernünftigerweise gar nicht anders sein kann, fortan zusammengefaßt, auch schon um das Steigen der Grundrente der Allgemeinheit nutzbar zu machen. Den ersten Schritt in dieser Richtung bildete die Erwerbung einer zirka 60 Hektar umfassenden Fläche. Sie kostete 435.000 Mark.

Damit war der Anfang zu Liegenschaftserwerbungen gemacht. Sie haben sich seither in unablässiger Reihenfolge weiter vollzogen, wie bereits gezeigt, mit bestem finanziellen Erfolg. Sofort auftauchende Befürchtung neuerungsfeindlicher oder zaghafter Gemüter, die Häuser würden schwerlich ihre Herren finden, wurden durch das genaue Gegenteil widerlegt. Der Erwerbungsangebote aus den Kreisen kleinerer Gewerbetreibender, Handwerker, Angestellter waren weit mehr als käufliche Objekte. Binnen kurzer Zeit erfolgte die Herstellung einer zweiten Serie von Häusern in gleicher Zahl und nach abermals kurzer Frist eine weitere, diesmal jedoch 33. Gleichzeitig wurde die ursprünglich getroffene Bestimmung betreffs einer bei Über-



Abb. 13. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhäuser, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

nahme unweigerlich zu leistenden Anzahlung von 10 Prozent der Bausumme dahin gemildert, daß diese Summe allmählich aufgebracht werden könne und Reflektanten ein Wohnungsrecht an dem betreffenden Hause eingeräumt erhalten würden. In bezug auf das Verhältnis zwischen offener und bebauter Fläche wurde bestimmt, daß zu rechnen seien: von der Gesamtfläche auf Gebäude 28, Straßen, Vorgärten 30, Straßen allein 17, Vorgärten allein 13, Hausgärten 50 Prozent.

Mithin war für allseitige Sonnenbestrahlung und in jeder Richtung sich vollziehende Lüftung bestens gesorgt, das Verhältnis zwischen überbauter

und offenbleibender Fläche auf das richtige Ausmaß gebracht. Gerade hierauf wird ja bei den allermeisten Stadterweiterungen nicht genügende Rücksicht genommen. Die Häuser enthalten samt und sonders je eine Wohnung im Parterre, eine weitere im ersten (Dach-)Stock. Bei den zweizimmerigen, die außer 34 Quadratmeter Grundfläche der Zimmer (jedes also mehr als $4 \times 4 = 16$ Quadratmeter) noch Küche, Abort, Vorplatz, Keller, Holzlege und Waschküche sowie gegen 80 Quadratmeter Gartenland umfassen, betrugen die Kosten für Baustelle und Baukosten 6000 Mark, die mit $5\frac{1}{2}$ Prozent zu verzinsen sind, davon 3 Prozent zur Verzinsung der Kosten, $2\frac{1}{2}$ zur Amortisation. Die den Hausbesitzer jährlich treffenden Kosten betragen 330 Mark



Abb. 14. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhäuser, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

plus 60 Mark für Unterhaltung, Steuern, Wasserzins, in Summa also 390 Mark. Zinserträgnis* der Oberstockwohnung gleich 120 Mark, mithin Kosten des Hausbesitzers für die eigene Wohnung 250 jährlich oder 4,81 Mark wöchentlich. — Die dreizimmerigen Wohnungen weisen kleine Varianten im Flächenausmaß auf, die hier übergangen werden können. Ein Beispiel nur sei erwähnt: Zwei Wohnungen zu drei Zimmern (im Gesamtausmaß von 42 Quadratmeter) mit allem Zubehör wie beim vorigen, außerdem noch Werkstätte und

* Die Bestimmung der Mietpreishöhen erfolgt durch den Gemeinderat der Stadt, um jeder Preistreiberei vorzubeugen, wie anderseits das auf einen Zeitraum von hundert Jahren bemessene Rückkaufsrecht dem Häuserwucher vorbeugt.



Abb. 15. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhausbauten, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

90 Quadratmeter Gartenanteil kosten an Herstellung 8200 Mark und verlangen an Verzinsung und Amortisation jährlich 451 Mark plus 79 Mark für Steuern, Wasser etc., in Summa 530 Mark. Einnahme für die Wohnung im Obergeschoß 220 Mark; mithin kostet dem Hauseigentümer die Wohnung 310 Mark jährlich oder 5,96, rund 6 Mark wöchentlich. — Im Interesse verminderter Baukosten und weil starker Verkehr kaum zu erwarten stand, wurden die Straßenbreiten vernünftigerweise auf ein Mindestmaß reduziert. Bekanntlich bilden Bestimmungen über Straßenbreiten in München zum Beispiel einen unter den vielen Steinen des Anstoßes für den Kleinwohnhausbau. Die Gärten, so bemessen, daß sie bei rationeller Bebauung für eine mittelstarke Familie genügend Gemüse liefern (Kartoffeln und Kraut müssen jedoch im Werte von zirka 20 Mark beschafft werden), sind Stätten gesunder Erholung für jung und alt. Sie zeugen durchwegs von sorgsamer Pflege und sind vielfach Grund zu vermindertem Wirtshausbesuch geworden. Was sich in England in dieser Hinsicht überall geltend macht, ist also auch in Deutschland möglich, wenn Gelegenheit dazu geboten wird.

Natürlich stellten sich mit den Erfahrungen, die nur aus der Praxis gewonnen werden, für künftige Siedelungen allerlei Abänderungsnotwendigkeiten ein. Im großen und ganzen jedoch erwies der beschrittene Weg sich als der richtige. Ein Vorschlag auf Einführung des Erbbaurechtes erschien vorerst angesichts der bisher gesammelten günstigen Erfahrungen nicht nötig.

Erst bei der allerneuesten Baugruppe ist es zur Einführung gelangt. Im Falle des Rückkaufs fährt der Eigentümer besser, als es beim Erbbaurecht möglich ist, erhält er doch den vollen Kaufpreis abzüglich einer kleinen Abnutzungsquote zurückvergütet, während beim Erbbaurecht das Bauobjekt nach Ablauf der Baupacht entweder ohne jedwede Entschädigung (in Frankfurt, Leipzig, allgemein in England) oder gegen Erstattung eines Bruchteils des Wertes (Halle 25 Prozent) an den Grundeigentümer (Privatperson, Korporation, Gemeinde, Staat) zurückfällt. — Grundsätzlich wurde festgelegt, daß bei Erwerbung von Eigenheimen dieser Art nur Angehörige jener Volkskreise Berücksichtigung finden sollten, die in erster Linie hier in Betracht kommen, daß ferner kinderreiche Familien, die bekanntermaßen bei der Wohnungssuche meist sehr übel daran sind, zu bevorzugen seien, daß endlich religiöses wie politisches Glaubensbekenntnis des Erwerbsaspiranten nicht in Betracht gezogen werden dürfe. — Was die Sterblichkeit, zumal die Kindersterblichkeit betrifft, so war sie anfangs in sämtlichen Anlagen ziemlich bedeutend. Das geht indes nicht aufs Konto der Häuser, vielmehr auf das des Umstandes, daß bei kinderreichen Familien der wirtschaftlich schwachen Berufsklasse durchschnittlich überhaupt mehr Kinder sterben als in den vermöglicheren. Die Sache änderte sich indes im Laufe der Jahre ganz wesentlich, so daß heute die Gesundheitsverhältnisse dieser ausschließlich von wirtschaftlich



Abb. 16. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhäuser, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch. Preis pro Haus samt Garten 7000 Mark

Schwachen bewohnten Quartiere ganz vorzügliche genannt werden müssen. Das gesunde Wohnen hat seine großen Vorteile in außerordentlichem Maße bewährt.

Der Umstand, daß die getroffenen Übernahme- und Kaufbestimmungen nicht nur auf keine Schwierigkeiten stießen, Schuldentilgungen sich vielfach weit rascher als vorausgesetzt vollzogen — ein Beweis gesteigerten Sparsinns — und die Nachfrage nach Eigenheimen beständig stieg, daß weiter der Fall eines Hausverkaufs nie eintrat, nach dessen Vollzug der bisherige Eigentümer in Ulm verblieb — veranlaßte die beständige Fortführung des beschrittenen Weges. Zwar hatte der ehemalige Bürgermeister von Frankfurt am Main und nachmalig königlich preußische Minister von Miquel auf einem Kongreß für Gesundheitspflege erklärt: „Die Gemeinden können nicht



Abb. 17. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Gartenfront der Einfamilien-Doppelhäuser, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

die Lösung der Wohnungsfrage übernehmen; sie können nicht jeden Bedarf an Wohnungen befriedigen, das ist ein Ding, das kein Ende hat.“ Gewiß ist es so, zumal wenn der Versuch überhaupt nicht gemacht wird, die Ausdehnung des Übels zu mindern, sanierend von Gemeinde wegen vorzugehen, wenn weiter zum vorhinein etwas als utopisch erklärt wird, wozu gar keine Ansätze geschaffen sind. In England hat eine Gesetzgebung, welche die Erbauung von Arbeiterwohnungen aus Gemeindemitteln seit langem fördert, Zwangsenteignung von Gelände zu diesem Zwecke gegebenenfalls vorsieht, Gesuche um Darlehen aus Staatsmitteln wirksam unterstützt, jene Höhe der Entwicklung des Kleinwohnhauswesens ermöglicht, wie sie dort im Gegensatz zu kontinentalen, auch zu deutschen Verhältnissen tatsächlich existiert, ein Vorbild allergrößten Stils, das natürlich auch nicht gleich mit den höchsten Resultaten begann. — Hinfällig war und ist vor allem Ulm gegenüber der Ein-

wand, daß der Kredit der Gemeinde, solange noch andere große kulturelle, bauliche und so weiter Aufgaben zu erfüllen sind, nicht durch Kleinwohnungseigenbau in Anspruch genommen werden dürfte. Herstellung einwandfreier Wohnungen für die arbeitende Bevölkerung ist an sich eine der allerwichtigsten kulturellen Aufgaben jedes Gemeinwesens ohne Unterschied. Wo 90 und mehr Prozent der städtischen Bevölkerung auf die Kleinwohnung angewiesen sind und die kapitalkräftige Bauspekulation wie leicht verständlich sich weit mehr mit Herstellung gut bezahlter Wohnungen befaßt als mit der Erbauung von Kleinwohnungen, da helfen schließlich selbst hygienische



Abb. 18. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Rückseite des Blocks mit vier Einfamilienhäusern, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

Maßnahmen wie Kanalisation, wie Trinkwasserversorgung und so weiter, die im Grunde bloß das Vorhandensein noch schlechterer Zustände beweisen, nicht über die Gefahren des allzu dichten Wohnungsbelages hinweg. Wohl aber helfen sie der Bodenspekulation, denn durch ihre Einführung wird der Boden, ohne daß dessen Besitzer hiefür eine besondere Beisteuer leisten, wertvoller. Der Umstand, daß dies in vielen weit größeren Städten als Ulm bis jetzt nicht eingesehen wurde oder werden wollte, beweist bloß die außerordentliche Kurzsichtigkeit mancher Kommunalverwaltungen oder legt die Vermutung nahe, daß andere Gründe dem Erfassen richtiger gemeindlicher Bodenpolitik im Wege stehen — — — — —. Bei Ulm traf der Einwand der finanziellen Beeinträchtigung andrer Gebiete schon gar nicht zu, denn der



Abb. 19. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilienhäuser-Gruppe, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

Bau neuer Schulhäuser, der sehr bedeutsame Ausbau und Umbau des Rathauses, Kanal- und Flußbauten, neue Straßenanlagen, Durchbrechungen und teilweise Einlegung des Walles, Versorgungsvorkehrungen für Arbeiter, Gehalterhöhung von Lehrern und städtischen Beamten und so weiter haben während der verschiedenen Bauperioden der Arbeitereigenhäuser nicht einen Moment zugunsten der letzteren eine Schmälerung erlitten, noch ist der städtische Kredit dadurch irgendwie ins Wanken gekommen. Bei allem ist eben doch immer die Frage ausschlaggebend, ob man auf gründlich geordnete Verwaltungsverhältnisse vertrauend um einen beträchtlichen Schritt weitergehen kann — und das konnten die Ulmer — oder ob Rücksichtnahme irgendwelcher Art zur äußersten Vorsicht oder zu einer Art von Eiertanz Veranlassung geben. Ein Risiko, wie das Vorgehen der Ulmer genannt worden ist, ein Risiko im Falle wirtschaftlicher Krisen ist niemals eingetreten, weil die Stadtgemeinde nur baute, als die Zahl der sicheren Abnehmer keinen Zweifel über die Verwertbarkeit der Bauobjekte ließ. In einem so wohl verwalteten städtischen Gemeinwesen war ein „Draufloswirtschaften" überhaupt nicht zu befürchten. Außerdem ist von einer Bevölkerung, die allen Erfahrungen entsprechend den Besitz eines Eigenheims ernstlich anstrebt, weit weniger Verlust zu erwarten als von Mietern in städtischen Wohnkasernen, die gar keinerlei Sicherheit bieten. Ein Zuzug minder steuerfähiger Existenzen, wie er von Angstmeiern und Gegnern der Sache geweissagt wurde, hat nicht stattgefunden. Dagegen ist der Armenpflegeetat trotz der Zunahme der Arbeiterbevölkerung zurückgegangen. Ein Ausfall an Einnahmen tritt für den Steuerfiskus natürlich immer ein, wo,

statt die Wohnungs- und Bebauungsdichtigkeit auf Kosten gesundheitlicher und sozialer Verhältnisse zu vermehren im Interesse einer gesund gearteten Bevölkerung, auf Verminderung der verschlechternden Faktoren hingearbeitet wird. Gesunde Bevölkerung war indes zu allen Zeiten für Staat und Gemeinde mehr wert als körperlich und moralisch verkommene. Daß die Verkommenheit mit der Wohnungsdichtigkeit aber zunimmt, ist erwiesen. Diese und noch eine Reihe andrer, zum voraus erhobener Einwände, wie zum Beispiel Beeinträchtigung der Freizügigkeit des Arbeiters durch Erwerbung eines Eigenheims, Schwierigkeiten der Aufbringung der jährlichen Abzahlungssumme im Krankheitsfall des Eigentümers, Schwierigkeiten der Erbauseinandersetzung, alles, alles hat das gesunde Fortschreiten der Ulmer Unternehmung nicht aufzuhalten vermocht. Wäre nur ein Teil des Wagemuts, den die Stadtvertreter von Ulm in der Frage, ob Wohnungsbau den Rahmen der Gemeindeaufgaben überschreite, auch bei anderen Körperschaften dieser Art vorhanden, dann läge, was mit der Wohnungsnot der Großstädte im Zusammenhang steht anders, als es der Fall ist. Viel von dem, was in den meisten Großstädten ganz einfach versäumt wurde, läßt sich nicht nachholen, es sei denn, daß weiter von den Städten gelegene Gründe, falls sie nicht überall von der rasch handelnden Spekulation erworben sind, im Sinne richtig gehandhabter Bodenpolitik erschlossen oder im Zwangswege expropriiert und durch geeignete Verkehrsmittel den städtischen Arbeitszentren nahe gerückt, ihr Besitz durch Einführung der geschlossenen



Abb. 20. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhäuser, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

(englischen) Arbeitszeit zu dem gemacht würde, was er sein kann, sein soll. Die ganze Frage der Stadterweiterungen mit besonders betonter Rücksichtnahme auf den dringend notwendigen Kleinwohnhausbau, ist in erster Linie eine finanzielle. Die Aufgabe wird ständig um so schwerer, je weiter der Verwaltungsapparat der immer noch anwachsenden Großstädte sich ins Grenzenlose verliert.

Die von Zweiflern im Falle Ulm drohend ausgemalten Zerwürfnisse in der Gemeindeverwaltung, welche aus der Regiebautätigkeit der Gemeinde sich entwickeln sollten, die Abnahme der Steuerkraft der Bauunternehmer — es sind Dinge, die nach anfänglich auftauchenden Mißstimmungen vollständig verschwanden. Im Gegenteil ist mit der Zeit eine vortreffliche Übereinstimmung sämtlicher Gemeindevertreter zur Tatsache geworden. Eine Schmälerung des Unternehmergewinns und damit der Steuerkraft der Baugewerbetreibenden konnte nur insofern eintreten, als der ungesunden Spekulation, dem unverdienten Wertzuwachs des Bodens und damit der Schwierigkeit, den Kleinwohnhausbau zu fördern, ein Riegel vorgeschoben worden ist. Beklagen werden dies nur diejenigen, die einer gesunden Entwicklung des Wohnwesens aus irgendeinem Grunde feindlich gegenüberstehen. Sicher ist, daß nicht bloß die in Ulm selbst zwecks Wohnungsverbesserung entstandenen anderweitigen Vereinigungen infolge der gemeindlichen Unternehmungen sich konsti-



Abb. 21. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Vierteiliger Einfamilien-Wohnhausbau, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch. Preis pro Haus samt Garten 7100 Mark



Abb. 22. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhausbauten, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

tuierten, sondern daß auch neue Anlagen wie zum Beispiel das von Th. Fischer geschaffene famose „Gmindersdorf" bei Reutlingen* in der Hauptsache durch das Beispiel Ulms entstanden sind. Im benachbarten Hessen**, woselbst in neuerer Zeit durch den Ernst-Ludwig-Verein eine Menge von Unternehmungen auf dem Gebiet der praktischen Wohnungsfürsorge ihre Förderung erfahren haben, trieben im Jahre 1903 bloß drei Gemeinden kommunale Bodenpolitik. Seither ist die Zahl auf acht gestiegen, die Zahl der Orte aber, wo Erbauung von Wohnungen in eigener Regie bereits praktische Resultate gebracht hat oder mindestens beschlossene Sache ist, beträgt zwölf, darunter Worms und Darmstadt. Ulm hat also Schule gemacht trotz der anfangs vielfach in verneinendem Sinne gefällten Urteile und wird es hoffentlich in noch weit umfangreicherem Maße tun.

Der dritten Serie ist eine vierte, die „Römerstraße", gefolgt, so daß die Summe der Leistungen bereits einen höchst respektablen Stand erreicht hat. Eine fünfte, anschließend an die Römerstraße, liegt im Projekt fertig vor und wird noch 1909 in Angriff genommen.

Den Anfang bezeichnete, wie bereits besprochen, die in bescheidenem Maßstab ausgeführte Mietskaserne. Sukzessive tritt ein Zurückdrängen dieser Wohnweise ein. Was von vielen ein für allemal als Unmöglichkeit hingestellt worden ist, die Erwerbung eines Eigenhauses zum Alleinbewohnen, es ist, abgesehen von anderwärts geglückten Versuchen, auch bezeichnend für die stetig höher steigende Entwicklung der Ulmer Verhältnisse. In Berlin freilich, woher die Verneinung dieser Möglichkeit hauptsächlich ertönte, sind die Verhältnisse so gelagert, daß jetzt, nachdem kein Terrainfleckchen

* In der oben zitierten Schrift von Wagners wird das industriell hoch entwickelte Reutlingen unter andern noch den Städten beigezählt, die der Arbeiterwohnungsfürsorge entbehren.

** Das nicht sehr große Land zählt heute bereits 40 Baugenossenschaften und Korporationen mit gleichen Zwecken.

mehr außerhalb des Einflusses der Terrainspekulation steht, solche Chancen überhaupt nicht erörtert werden könnten. Nun ist es ja von der Vorsehung weise eingerichtet, daß nicht alles auf der Welt sich nach Mustern reguliert, wie sie durch eine Millionenstadt in nicht erstrebenswertem Sinne gegeben werden, und daß da, wo seitens der Gemeindeverwaltungen rechtzeitig im Sinne einer Verbesserung der Wohnungspolitik eingegriffen wurde, manches anders gelagert erscheint, als wo dies nicht geschah. Was bisher in dieser Richtung entstand, so vor allem die der neuesten Zeit angehörende Niederlassung an der Römerstraße, hat den Beweis erbracht, daß sich das Alleinbewohnen des Arbeitereigenhauses nicht nur in England, wo die Erwerbs-

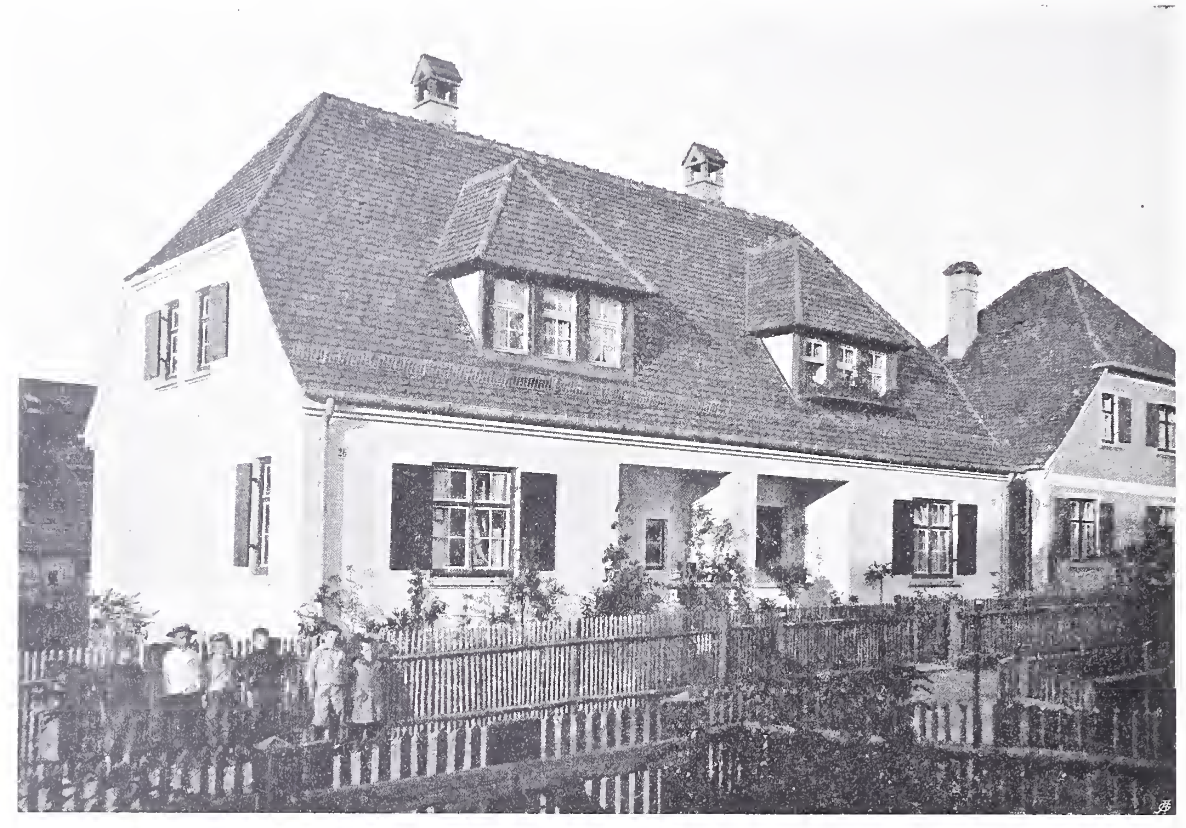


Abb. 23. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilien-Doppelhäuser, Römerstraßen-Quartier.
Architekt: Reg.-Baumeister Holch

bedingungen auf ganz andern, durch die Natur der Bodenpolitik weit günstiger gearteten Verhältnissen aufgebaut sind, sondern auch in Deutschland ermöglichen läßt. Ulm bietet ja nicht allein hierfür genügende Beweise. Sie sind auch anderwärts geliefert worden, wenn auch nicht überall zeitlich so weit zurückliegend wie in der schwäbischen Festungsstadt. Sie hat jetzt eine große Reihe von Bauten aufzuweisen, die nicht nur in ihrer gegenseitigen Gruppierung, in ihrem äußeren Habitus einen ganz enormen Fortschritt gegenüber den früheren Gebilden des Kleinwohnhausbaues zeigen, sondern vor allem darin, daß sie ihrer ganzen Anlage nach von vornherein zum Alleinbewohnen gedacht sind. Damit ist unzweifelhaft ein äußerst wichtiger

Höhepunkt erreicht, der Grund zur Bildung einer Arbeiterpartei gelegt, die fernerhin dem Besitz nicht prinzipiell feindlich gegenübersteht und in jene ruhige Überlegenheit bei Verfechtung der Interessen des „vierten Standes" hineinwächst, die den englischen Arbeiter so vorteilhaft von seinen kontinentalen Kollegen unterscheidet, ihn politisch zu einer Reife geführt hat, die alles Unvernünftige ausscheidet, der Erstrebung immer höher gearteter Ziele die Bahn freimacht.

Die große Anlage auf der „Unteren Bleiche" zeigt in der Straßenführung noch das System durchwegs rechtwinkelig sich schneidender Straßenlinien.



Abb. 24. Gemeinnützige Bauten der Stadt Ulm. Straße mit Doppelhäusern, Römerstraßen-Quartier. Architekt: Reg.-Baumeister Holch

Konsequent durchgeführte Bepflanzung mit Bäumen, nicht allzu lange Fronten, zwischen denen sich Durchblicke auf die äußerst wohlgepflegten Gärten öffnen, auf 2 $^1/_2$ Stock erhöhte Eckhäuser, teilweise mit Weinreben überwachsene Mauern, all das hat im Laufe der Jahre die anfängliche Monotonie der Erscheinung wesentlich gemildert. Gegenüber den oft in endloser Wiederholung erscheinenden englischen Arbeiterwohnhäusern haben diese Ulmer Häuser sehr viel voraus. Das Doppelhaus bildet neuerdings den vorherrschenden Typus. Hin und wieder kommt auch eine dreiteilige Anlage vor. In den Haustypen sind keine wesentlichen Varianten vorhanden; mit Recht wurde an bewährten Grundrißlösungen festgehalten, bei der äußern

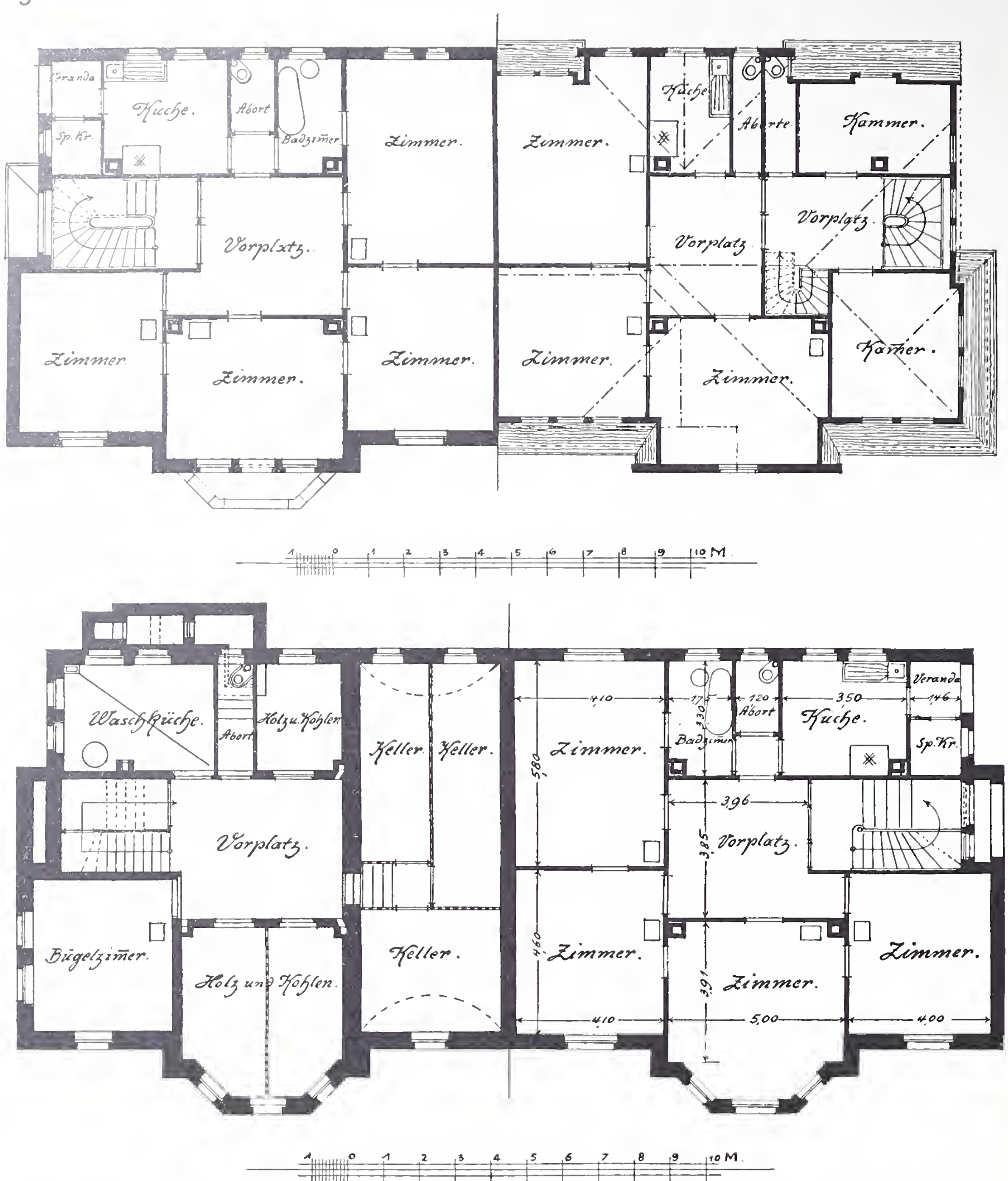


Abb. 25. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Doppelhäuser an der Beyerstraße. (Ehemaliges Festungsterrain)

Erscheinung der Häuser nichts angestrebt, was außerhalb des Charakters solcher Wohnquartiere läge. Sie haben weder jenes trostlose Aussehen, das man noch vielfach allen mit der Bezeichnung „Arbeiterhaus" versehenen Bauten schuldig zu sein glaubt, noch ist andrerseits über die Schnur gehauen worden, wie zum Beispiel bei den früheren Häusern von Port Sunlight, aus denen architektonisch völlig unrichtiges Empfinden etwas ganz anderes zu machen versuchte, als angebracht erscheint. Das Ganze der älteren Ulmer

Bauten ist schlicht, die technische Ausführung durchwegs tadellos, bei größter Einfachheit von größter Solidität: Steinsockel; darüber verschiedenfarbig ausgeführte Backstein-Rohbaumauern, durchbrochen von hinreichend großen Lichtöffnungen; die Giebel, in Anlehnung an schwäbische Bauernhausoriginale, abgewalmt und in Fachwerk behandelt. Dacheindeckung in Falzziegeln. Die Zimmer, im Lichten 2·60 Meter hoch, sind, wie schon bemerkt, sehr geräumig, alle direkt lüftbar, gut zu heizen. Holzleisten zum Aufhängen von Bildern, Spiegeln und so weiter, wie sie neuerdings in allen englischen Kleinwohnungen oben an den Wänden unter der Decke entlang geführt sind, um das Vernageln der gestrichenen oder tapezierten Flächen und damit Reparaturen zu vermeiden, sind bei diesen Bauten noch nicht in Anwendung gekommen. Im Keller liegt die Waschküche, ohne besondere Entlüftungsvorrichtung, wie zum Beispiel die neuerdings in allen, selbst den ganz einfachen Häusern in England in Verwendung gebrachten „Exhaustors“ (Abbildung eines solchen im Jahrgang XI, Seite 74 dieser Zeitschrift).

Gemeinsame Waschhäuser mit völlig getrennten Abteilungen, jeder Partei für einen bestimmten Tag eingeräumt (wie es in Gmindersdorf der Fall ist), würden insofern kleine Nachteile bringen, als die waschende Hausfrau am Waschtag nicht auch gleichzeitig die kochende sein kann. Andrerseits ist die häusliche Atmosphäre ohne Laugen- und Seifendampf gewiß besser, auch insofern als das Kellermauerwerk vor starken Schwitzwasserniederschlägen verschont bleibt. Der Exhaustor verbindet beide Annehmlichkeiten.

Badezimmer, Badevorrichtung überhaupt ist nicht vorhanden, auch keine Spülküche noch Speisekammern und eingebaute Möbel irgendwelcher Art. Darin ist das nichtunterkellerte englische Arbeiterhaus entschieden höher geartet. Wesentlich viel abwechslungsreicher im Äußeren — die Raumverhält-

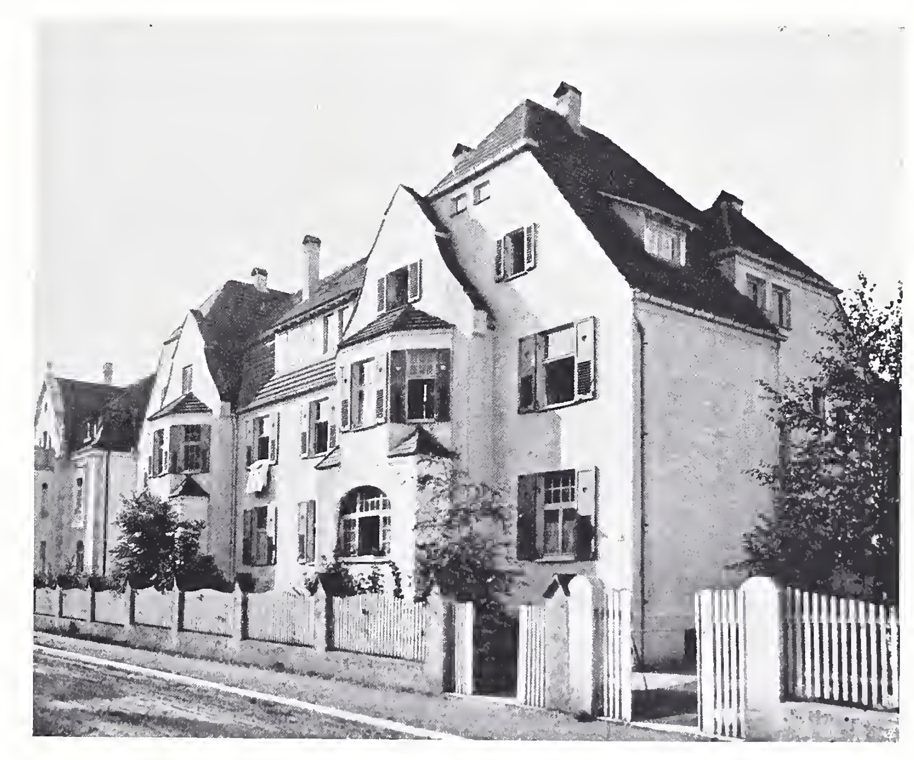


Abb. 26. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Doppelwohnhäuser zu je zwei geräumigen Wohnungen à 4 Zimmer samt allem Nebengelaß an der Beyerstraße

nisse und Dispositionen variieren nicht wesentlich — sind die seit 1894 entstandenen Einfamilienhäuser, doppel- und dreifache Anlagen (Abb. 6). Die oftmalige Wiederholung der gleichen Erscheinung ist hier glücklich vermieden, damit das Bild wesentlich abwechslungsreicher gestaltet, indes ist doch überall noch einheitliche Bauflucht, die Vorherrschaft schematischer Anordnung gleichgearteter Individuen, vorhanden. Einen wesentlichen Fortschritt gerade nach dieser Seite hin weist die neueste Serie derartiger Bauten auf, deren Preise zwischen 6000 und 7000 Mark schwanken (Abb. 7). Es sind nur Einfamilienhäuser, in Gruppen zu zwei, drei oder vier. Durchwegs ist bei ihnen ein freierer, künstlerischer Geist eingezogen. Mit der schematischen Anordnung ist prinzipiell gebrochen, erstens indem durch gekrümmte Straßenanlage jeder Parallelismus vermieden, das Straßenbild an sich günstiger als früher gestaltet worden ist, weiterhin aber dadurch, daß keine einheitliche Bauflucht die Häuser mehr in Reih' und Glied stellt. Auch darin ist der uniforme Ausdruck der früheren Bauweise vermieden. Teils sind die Häuser der Straße näher gerückt, teils liegen sie weiter von derselben ab, ja sie stehen mit ihrer Mittelachse nicht überall senkrecht zur Straßenflucht, vielmehr wurden sie ein klein wenig übereck gestellt, so daß vom Eckfenster des Hauses aus die ganze Straße übersehen werden kann. Natürlich wirkt diese Art der Verschiebung, die wahrscheinlich an sehr vielen Orten als ein grober Verstoß gegen bisherige Gepflogenheiten ohne weiteres baupolizeilich als „unmöglich“, als „unordentlich“, als beabsichtigte Verspottung aller nach Winkel und Lineal entwickelten Paragraphenseligkeiten verboten werden würde, außerordentlich malerisch. Da und dort begegnet man ihr noch in älteren Städtchen. Sie besteht beispielsweise noch zum guten Teil in Springe bei Hannover. Einen grelleren Gegensatz als zwischen der noch unkorrigierten gekrümmten Hauptstraße mit den



Abb. 27. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Haus für zwei Familien an der Beyerstraße

vorspringenden Hauskanten, den verschobenen Dachlinien einerseits und der — wie alle ihre Namensschwestern — gräßlich langweiligen schnurgeraden, mit dem ganzen Rüstzeug moderner, gesetzlich erlaubter Geschmacklosigkeit ausgestatteten Bahnhofstraße kann man sich nicht denken. Geht man durch die Straßen der alten Reichsstadt Ulm, so eröffnet sich mancher entzückende Blick, das heißt, wo das Alte stehen geblieben ist. Daß nun bei der Bebauung des durch die Wallniederlegung frei gewordenen Bauterrains die Verbindung mit dem alten Stadtcharakter ohne jedwede Preisgabe moderner Anforderungen gesucht und wieder gefunden worden ist, gibt der Anlage, abgesehen von ihrer sozialen Bedeutung, einen ganz besonderen Reiz. Natürlich konnte nicht jedes Haus als eine für sich zu behandelnde Aufgabe angesehen werden. Das ist auch gar nicht notwendig. Eine gewisse knappe Behandlungsweise, die in vernünftiger, nicht gesucht-altertümelnder



Abb. 28. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilienhäuser an der Heinrich- und Hermannstraße

Art sich an Vorhandenes — man verzeihe den viel mißbrauchten Ausdruck —, an Bodenständiges sich anlehnt und es dem heutigen Zweck gemäß ummodelt, war hier geboten. Die meisten Häuser enthalten (siehe Grundriß, Abbildungen 8 und 12) im Erdgeschoß außer einer Küche, der absichtlich nicht der Charakter eines Wohnraumes gegeben wurde und die deshalb in den Ausmaßen auch ziemlich beschränkt ist, zwei große Räume, Wohn- und Schlafzimmer, letzteres vom ersteren her, nicht von außen zugänglich. Im Ober(Dach)geschoß ist dann ein weiteres großes Zimmer sowie der geräumige Dachboden, wo sich nötigenfalls noch ein Wohnraum einbauen ließe. Im Keller: Holzlege, Waschküche und Kellerraum. Das Watercloset ist in den meisten Fällen, da Kanalisation noch nicht existiert, außerhalb der Wohnräume, doch so gelegt, daß man nicht ins Freie zu treten braucht. Mit ganz einfachen Mitteln ist das Äußere zur Geltung gebracht, so zum Beispiel die Hauseingänge, die entweder in Verbindung mit kurzen, davorgelegten



Abb. 29. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilienhäuser an der Georgstraße

Treppenanlagen in Nischen untergebracht oder, wenn sie in der Mauerflucht liegen, durch einen Dachvorsprung, durch eine Verlängerung der Dachfläche, getragen von einer Holzsäule oder Konsole, und so weiter betont erscheinen. Auf die Ausbildung der Dachform, dieses hochwichtigen und lange Zeit viel zu sehr vernachlässigten Hauptfaktors architektonischer Gebilde, ist durchweg größtes Gewicht gelegt. War bei den früheren Anlagen durch die einheitlich gehaltenen Giebellinien, durch ständig wiederkehrende Parallelismen ein wesentlicher Grund zu etwas monotoner Wirkung gegeben*, so ist diesem Übel nun gründlich vorgebeugt, hauptsächlich durch den vielfach verschieden in großen Flächen gelösten Dachaufbau. Entweder folgt er größeren Giebelformen oder er ist durch derb behandelte Dachfensteraufbauten unterbrochen. In der Behandlung der Frontflächen ist entweder durch die verschiedenen Mittel der Putztechnik, durch Riegelwerk, durch Anbringung von Schutzdächern (wie vielfach beim Bauernhaus) oder gar durch Anlage von gedeckten Galerien, „Lauben“ (siehe Abbildung 21), mannigfaltige Abwechslung ohne jede unnötige Spielerei mit Kleinigkeiten geschaffen. Es ist nicht „Schweizerhausstil“ oder „Bauernhausstil“, wenn schon von den Elementen, welche das einfache Programm älterer ländlicher Bauten früher in reichem Maß handwerklich scharf umrissener Ausbildung gebracht hat, Gebrauch gemacht ist. So ist auch der Fensterladen wieder zu Ehren gekommen als wirksames dekoratives Element, ebenso last not least der Schornstein. Ihn hatte die Oberflächlichkeit baulichen Schaffens, entsprechend der ganzen Zeitrichtung, zu einem Stiefkind letzten Ranges herabgewürdigt. Sie brauchte ja „Fassadenlösungen“, keine Häuser zum Bewohnen im Sinne einer Wohnkultur! Und noch eines: Der Begriff „Straßen-

* Das drückt den älteren englischen Reihenhäusern, die in unendlicher Folge nebeneinandergesetzt sind, einen unsagbar tristen Stempel auf. Es handelt sich eben nicht mehr um eine Vielheit von Wohnungserscheinungen, sondern um etwas wie „Reihengräber aller Individualität“ für Lebende, um eine Summe von Einheiten, von Nummern; es ist das von der tagaus, tagein gleichmäßigen Arbeit an der Maschine auf die Wohnung übersetzte Prinzip der Verneinung irgendwelcher persönlichen Eigenschaft. Deshalb ist bei den neueren Leistungen auf diesem Gebiet die Notwendigkeit der Abwechslung durchweg betont und durchgeführt worden. Man baut die Workmen Cottages nicht mehr hundertweise gleich wie früher, sondern in Gruppen, in der äußeren Form deutlich voneinander unterschieden.

fassade“ und der „Rückansicht“ schuf hier nicht bloß nach der einen Seite etwas Annehmbares, nach der anderen etwas völlig Reizloses oder Häßliches, wie das sonst der Brauch ist. Das Haus hat einfach zwei Fronten, keine auf Kosten der anderen durchgebildet, sondern beide präsentabel. Schöpfer dieser außerordentlich geglückten Anlage ist Regierungsbaumeister Holch in Ulm. Von ihm durchgearbeitet, liegt ein weiteres Bebauungsprojekt vor, das sich an die Römerstraße anschließen wird. Der Blick von hier oben auf das Donautal und die Stadt ist ganz außerordentlich schön. Natürlich spricht bei der ganzen Erscheinung die Gartenkultur ein wesentliches Wort mit. — Diese technisch vorzüglich hergestellten Einfamilienhäuser sind nicht der verschlechterte Abklatsch behäbiger Bürgershäuser noch die durch äußerliche Formenverneinung sichtlich auf tiefe Rangstufe herabgedrückte Niederlassung Unbegüterter; sie tragen den Ausdruck einer zwar in bescheidenen Verhältnissen lebenden, aber vorwärts strebenden, durch Tüchtigkeit sich emporarbeitenden Bevölkerung, die haushälterisch vorhandene Mittel verwendet, der nachwachsenden Generation eine sichere Stätte jugendlicher Entwicklung, jene sichere Stütze zu bieten, die durch das Wort „Elternhaus“ seinen besten Ausdruck findet. Dies Ziel zu erreichen, haben die örtlichen Behörden in klarer Erkenntnis dringender Notwendigkeiten die Wege hierfür geebnet. Der Praktiker hat ganz einfach wieder einmal mehr erreicht, als alle möglichen akademischen Erörterungen es zu tun vermögen. Oberbürgermeister von Wagner schließt seine in dem genannten Buch gegebenen, sachlich scharf präzisierten Ausführungen nicht ohne einen Anflug berechtigten Spottes auf die Verhältnisse, wie sie im allgemeinen gelagert sind, mit den Worten: „Wenn's brennt, greift man zur Feuerspritz' und nicht zum Corpus juris.“


Abb. 30. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Wohnhaus für zwei Familien an der Georgstraße

Der vielfach erhobene Einwurf, das Arbeiter-Einfamilienhaus, das Kleinhaus, sei allenfalls in kleineren Städten möglich, die Großstadt verbiete derlei ganz von selbst, ist unzutreffend. Die Großstädte können vielfach solche Schöpfungen nicht mehr ins Leben rufen, weil der Zug der Spekulation alle Stimmen der Vernunft niedergekämpft hat, weil das richtige Eingreifen versäumt oder absichtlich unterlassen wurde mit Rück-

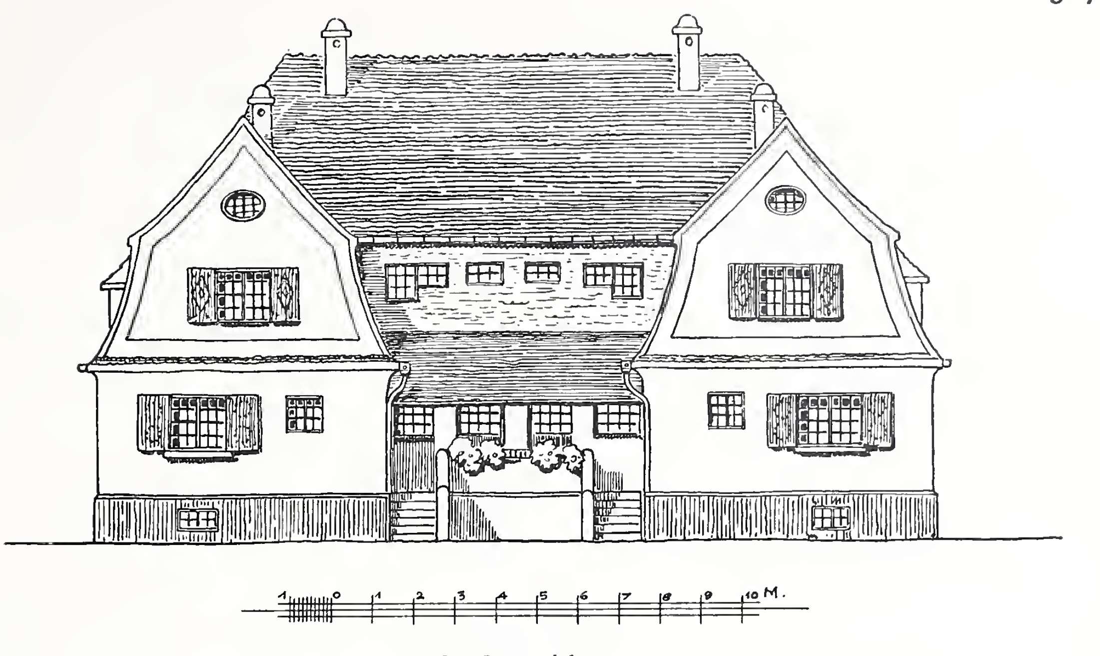
sicht auf andere Interessen. Daß auch Großstädte der Frage nicht bloß nahezutreten vermögen, sondern der praktischen Behandlung der Wohnungsfrage nur die richtigen Bahnen gewiesen zu werden brauchen, zeigen sämtliche englischen Großstädte, das sei hier nochmals betont, zur Genüge. Der Wille dazu muß eben vorhanden sein. Wohl der Stadt, wo er sich so zu äußern vermag, wie es in Ulm der Fall ist.

Die Konsequenzen des „freien Spiels der Kräfte" treffen nun nicht die arbeitende Bevölkerung allein, obschon sie numerisch die am stärksten mitgenommene Bevölkerungsquote darstellt. Leute, die ihrem Bildungsgang,



Abb. 31. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilienhäuser an der Georgstraße

ihrer Abstammung, ihrem gesellschaftlichen Range nach zu den „höheren Ständen" gerechnet werden wollen, seufzen hinsichtlich der Wohnverhältnisse in Menge, einzeln ebenso wie familienweise, unter dem Zwange der konventionellen Lügen, mit denen das „gesellschaftliche Leben" so überreich dekoriert ist. Eine der Hauptlasten im Finanzbudget solcher zu einem Scheinleben Gezwungenen bildet die Wohnungsmiete. Ihre Aufbringung stößt in diesen Kreisen oft auf mehr Schwierigkeiten, als sie dem mit weniger hohen Ansprüchen sein Leben Verbringenden beschieden sind. Beamte, Offiziere, Literaten, junge Kaufleute, Musiker, Schauspieler, Künstler,



Straßenansicht

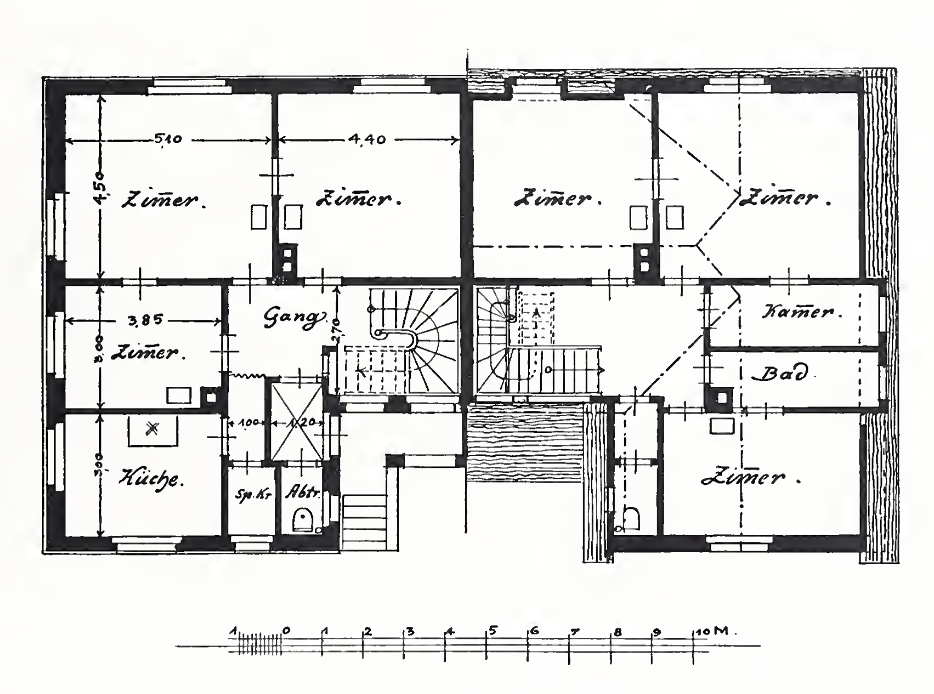


Abb. 32. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Erdgeschoß und erster Stock von Einfamilienwohnhäusern auf Erbpachtterrain an der Heinrichstraße

alle stellen Vertreter genug, denen das Wort „Überfluß“ nur im negativen Sinne bekannt ist. Wenn also in einer Stadtgemeinde, deren praktisch einsichtige Führung die Sanierung der Wohnverhältnisse als einen der wichtigsten Faktoren der sozialen Entwicklung richtig erkannt und eingeschätzt hat, auch zweckentsprechende Rücksicht auf andere als die mittellosen Kreise der Arbeiter genommen wird, so ist das eigentlich nur natürlich.

Auf einem in der Nähe des mit prächtigen alten Bäumen bestandenen, heute zur städtischen Promenade umgestalteten ehemaligen Glacis gelegenen Gelände hat zunächst die „Ulmer Baugesellschaft" eine Reihe von sehr gut eingerichteten Einzeln- und Doppelwohnhäusern mit Wohnungen zu je vier Zimmern erstellt (Abb. 26 bis 31), die freihändig erworben werden können, bei denen jedoch eine spekulative Steigerung der Einschätzungswerte nicht ausgeschlossen erscheint, da die „Weiterveräußerung" von Anfang an statutarisch in Berücksichtigung gezogen ist. Freilich dürften sprunghaft gesteigerte Preiserhöhungen kaum eintreten, nachdem direkt daran anstoßend ein weiteres Areal durch die „Ulmer Baugenossenschaft" von der Stadtgemeinde in Erbbaurecht erworben und der Bebauung unter ganz andern Verhältnissen, als sie aus freihändiger Erwerbung sich ergeben, erschlossen werden. Die Sache ist insofern von Wichtigkeit, als hier wieder deutsches Recht an Boden gewinnt, das römische dagegen, das ausschließlich die Interessen des Besitzers vertrat, zurückgedrängt wird, sofern nicht nach Ablauf der Baupachtzeit die Rückkehr zu weit richtigerer Bodenpolitik aus irgendwelchen Gründen als nicht praktikabel sich erweist. Nach Ablauf der Erbpachtzeit fällt alles auf diesen der Stadtgemeinde als Eigentum verbliebenen Grundstücken an Gebäuden Errichtete an die Bodeneigentümerin gegen eine durch bestimmte Abmachungen von Anfang an festgesetzte Entschädigung zurück. Natürlich kann der Boden, das ist abermals ein großer Fortschritt, nicht hypothekarisch belastet werden*. Zur Errichtung einer



Abb. 33. Gemeinnützige Bauunternehmungen der Stadt Ulm. Einfamilienwohnhäuser auf Erbpachtterrain an der Heinrichstraße

* Nach Eberstadt, „Die städtischen Bodenparzellierungen in England", beträgt die auf dem gesamten deutschen Grundbesitz ruhende Hypothekenlast über sechzig Milliarden Mark, deren Verzinsung — auf zirka

Hypothek auf die Gebäude bedarf es der Einwilligung der Stadtgemeinde. Für Vorderlagen der Grundstücke werden, den Vorgarten ausgenommen, pro Quadratmeter jährlich 40 Pfennig, für Rücklagen und Vorgärten 20 Pfennig Grundzins von dem Erbbauberechtigten entrichtet. Er hat also außer diesen Zinsen für die Baupachtdauer keine Grunderwerbungskosten aufzubringen. Die Kosten des Baues aber kommen mit Rücksicht auf die am Verfallstermin (nach siebzig Jahren) erfolgende Entschädigung bei jeder während dieser Zeit erfolgenden Veräußerung des Bauobjektes in Abrechnung, so daß der Erbbauberechtigte wie seine Rechtsnachfolger weit billiger wohnen,



Abb. 34. Partie aus der großen Wohnhausanlage für Postbedienstete in Ulm. Bauherr: Der württembergische Staat. Architekt: Baurat Ockert

als es der Fall ist, wenn Grund und Boden jederzeit veräußerlich und den hypothekarischen Machenschaften der Spekulation unterworfen sind. Wichtig ist ferner, daß der Erbbauberechtigte, soweit die jetzige Anlage an der Georgstraße in Betracht kommt, nichts für Straßenherstellung, Kanalisation und Beleuchtungsanlagen zu entrichten hat. Die Stadtgemeinde sorgt für deren Herstellung und Unterhaltung. Da die Erschließung sehr umfang-

eine Million Einwohner je eine Milliarde Hypothekenschulden — natürlich nicht bloß von den Schuldnern, sondern von der Allgemeinheit aufgebracht werden muß. In England ist diese Art der Bodenverschuldung unbekannt, die Kapitalskraft mithin weit größer. Diese ohnehin schon ungeheuerliche Ziffer wird durch die Bodenspekulation ständig noch weiter in die Höhe getrieben. Darin liegt, abgesehen von allem andern, ihre Gefährlichkeit für das nationale Gesamtleben.

reicher Bauterrains (am sogenannten Galgenberg) nach den nämlichen Prinzipien erfolgen soll, so ist der Versuch von weittragender Bedeutung. Die rechnerischen Grundlagen sind durchaus sicherer Art. Trotz wirtschaftlicher Depression, trotz erhöhter Leistungen aller Art auf dem Gebiet städtischer Entwicklung, trotz wesentlich gesteigerter staatlicher Steuern konnte die Stadt, wie schon einmal bemerkt, von einer Steigerung ihrer Steuereinnahmsquellen bisher Abstand nehmen.

„Lediglich der Ulmer Bodenpolitik“, so schloß Oberbürgermeister von Wagner seinen am 14. Jänner 1909 vor dem versammelten Rate abgegebenen Bericht pro 1908, „wird es zu verdanken sein, wenn trotz der erwähnten schwerwiegenden Tatsachen eine wesentlich stärkere Anspannung der Steuerkräfte für Gemeindezwecke als bisher vermieden und in ernster Zeit das Gleichgewicht der städtischen Finanzen gewährleistet wird.“

DAS ZINNGIESSERHANDWERK DER STADT SALZBURG VON ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN-WIEN

DAS heutige Streben, durch Gewerbeschulen, Vorbildersammlungen, Ausstellungen älteren und modernen Kunstgewerbes erziehend auf den Fleiß, die Geschicklichkeit und den guten Geschmack des einzelnen Handwerkers zu wirken, bedeutet den schweren Kampf gegen das Zeitalter der Maschinen, gegen die schablonenmäßige Massenproduktion ohne Rücksichtnahme auf die künstlerischen Fähigkeiten der einzelnen Arbeitskräfte. Es gibt wenige Betriebe, bei denen solche überhaupt noch in Anschlag gebracht werden und die Bedeutung eines gewerblichen Unternehmens hängt heute eigentlich lediglich von der Zahl der beschäftigten Arbeiter ab, die, ideal gedacht, alle selbständige Handwerker sein sollten. Daß bei einer so ungünstigen Lage der Dinge die soziale Stellung des Handwerkers starke Einbuße erlitten hat, ist nicht zu wundern und äußert sich schon darin, daß bei der Wahl eines Berufs der des Handwerkers als die Ultimo ratio aufgefaßt wird, wenn alles andere scheitert.

In früheren Zeiten dagegen lernte man die Arbeit nicht als Fluch und Last des Unfreien, sondern als einen Segen, als die freie Wahl und freie Tat eines nur Gott für sein Tun und Lassen verantwortlichen Menschen betrachten. Damals stand das Handwerk auf goldenem Boden und die Landesfürsten wetteiferten darin, ihm Privilegien und Vorrechte aller Art zu gewähren. In die empfängliche Seele wurde dem Knaben die Verehrung für den Stand seiner Väter gelegt, so daß er als den Ehrgeiz seiner Zukunft

nur das eine kannte, es diesen dereinst gleichzutun an Brauchbarkeit und Geschicklichkeit. Das beste Zeugnis stellte sich der Handwerkerstand damit aus, daß ihm kaum ein anderer Beruf an Ausdauer gleichkam. Ohne Unterbrechung wurde ein und dasselbe Handwerk in einzelnen Familien durch viele Generationen, durch viele Jahrhunderte erblich, nicht aus Not und nicht aus Unfähigkeit für einen anderen Stand, sondern aus Liebe und tatsächlicher Eignung. Das, was nun täglich wiederkehrt, der durch die heutigen Verhältnisse ganz begreifliche Abfall vom Handwerk bei etwas günstigerer Lebenslage, hätte damals einen Sturm der Entrüstung bei den Mitgliedern der Innung hervorgerufen und sie hätten, wie es eine Schmiedezunft getan, entschieden: „Es ist ein unerhörtes ungereimtes Ding in ihrer ganzen Stadt, daß Schmiedekinder Doktores würden und man möge es bei den alten löblichen Gewohnheiten lassen verbleiben".



Abb. 1. Zunftwappen der Salzburger Zinngießer, XVII. Jahrhundert

Wie eingangs bemerkt, steht heute nahezu das gesamte Handwerk in Gefahr, von maschinellen oder anderen großen Betrieben mit schablonenmäßiger Massenerzeugung erdrückt zu werden. Selbst beim vornehmsten Handwerk, bei dem der Goldschmiede, tritt bereits die Geschicklichkeit des einzelnen vor der Möglichkeit, ohne sie im großen und billiger zu erzeugen, zurück. Nur wenige Handwerke haben auch für die Zukunft ihre alte Bedeutung, ich erwähne hier nur das der Stempel- und Steinschneider, der heutigen Graveure. Auch die Zinngießer könnten unter den alten Bedingungen fortbestehen, wenn dieses Handwerk nicht schon in früheren Zeiten durch eine ehrliche Konkurrenz, nämlich durch eine solche des Materials erdrückt worden wäre.

Das Zinn war im XV. Jahrhundert noch ein kostbares Material. Es stand damals hinsichtlich seines Wertes gleich hinter dem Edelmetall. Erst die Eröffnung neuer Seewege und rege Handelsverbindungen ermöglichten im XVI. Jahrhundert eine größere Einfuhr aus dem Ausland. In den Städten wurde es dann in großer Menge verarbeitet und galt, da der Preis herabgesetzt werden konnte, als das Silber der Armen. Die Blüte des Handwerks fällt in das XVII., sein Untergang in das XIX. Jahrhundert. Als nahezu ausgestorbenes Handwerk und weil seine besseren Arbeiten zum Kunstgewerbe zählen, verdient es die Festlegung seiner Geschichte, die Veröffentlichung



Abb. 2. Zinnkanne aus der Werkstatt der Brüder Perghaimer, um 1520

des vorhandenen historischen Stoffes. Einem Wunsche der Leitung des städtischen Museums Carolino-Augusteum in Salzburg folgend, gebe ich im nachstehenden die Geschichte des Handwerks der Zinngießer in dieser Stadt.

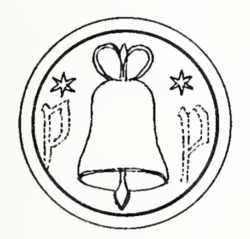
Aus dem Jahre 1487 stammt die älteste Ordnung. Sie anzuerkennen und zu erweitern versammelten sich 1507 die Meister des Handwerks, Joachim Berndorffer, Heinrich Perchheim (auch Pergkhaimer genannt), dessen Bruder Hans Perchheim und Ruprecht Schmuck, beim Bürgermeister der Stadt und beschlossen hier im Beisein der Ratsherren und Richter mehrere Zusätze zur alten Handwerksordnung. Der wichtigste dieser Beschlüsse betraf die Zinnprobe, das Stadtzeichen, welches nunmehr jeder, auch der kleinsten Arbeit aufgedrückt werden sollte. Um zu verhindern, daß diese Stadtprobe durch Erzeugung minderer Ware in Verruf kommen könnte, mußten Berndorffer und die Mitmeister einen feierlichen Eid schwören „das sy ir arbait gut und nit anders machen wöllen". Es sollten weiters die Beschaumeister nicht nur die fertige Arbeit prüfen, sondern auch wiederholt und unangesagt in den Werkstätten erscheinen und das „Zeug" schon in der „Gruben", weiters „wann es gossen wird" beschauen. Es handelte sich hier also offenbar um die Kontrolle, ob dem Zinn nicht zuviel Blei zugesetzt wurde. Entsprach das Rohmaterial hinsichtlich seines Zinngehalts oder die fertige Ware hinsichtlich ihrer Güte nicht den Anforderungen eines „fürnehmben und ersamen hanndtwerchs", so wurde Material, beziehungsweise Ware wieder eingeschmolzen. Die beiden Beschaumeister durften die Eisen mit dem Stadtzeichen keinem andern Meister leihen, noch ihre eigenen Arbeiten persönlich bezeichnen. Sie trugen Sorge, daß der Fertiger für die Punzierung von je zehn Pfund Ware einen Pfenning als Abgabe für die Stadt und einen Heller dem Beschaumeister als Entschädigung für seine Funktion entrichte. Das Beschaueisen wurde nach jedem Gebrauch versiegelt und in die Zunftlade eingeschlossen.


Abb. 3. Stadtprobe und Meisterzeichen der Werkstatt Perghaimer auf der Zinnkanne in Abbildung 2

Ein Joachim Perndorffer, Joachim von Perndorf, wird bereits im Jahre 1454 genannt; neben ihm im Jahre 1487 der Meister Erhart am Weg. Perndorffer war Beschaumeister und hatte seine Werkstatt auf der Gstetten nächst dem Salzstadel. Im XV. Jahrhundert sind weiters nachweisbar die Zinngießer: Hans Kalb (1429), Jörig Gloppitzer oder Globitscher aus Friesach (1442 bis 1485, Werkstatt im Hause 208, heute Festungsgasse 6), Mert Rösler aus Großschweinbart gebürtig (1444), Hans Glantz aus Wien (1449), Wilhelm der Gießer (1449, Werkstatt an der Brücke), Hans Herczog (1460 bis 1477, Werkstatt im Hause 45, heute Goldgasse 15), Jörig Haller von Teisendorf (1461), Hans Waldner (1461), Martin der Zinngießer (1463), Heinrich Pergkhaimer (1464), Hans Zupfer (1472) und Hans Ringeisen (1495).

Das beginnende XVI. Jahrhundert nennt die Zinngießer: Friedrich Leher (1500), Hans Pergheimer (1507), Wolfgang Rot (1504), Ruprecht Schmuck (1507), Hans Meyerl (1510), Konrad Epan (1514), Sebastian Golmair (1517), Stefan Habl (1524), Chuntz Sybendrit (1531), Hans Obernhofer (1532) und Leopold Morell, welcher 1535 Meister wurde, zwei Jahre später aber Salzburg wieder verlassen hat.

Von den in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts nachweisbaren Meistern waren einzelne bis in die ersten Dezennien des XVI. Jahrhunderts tätig und damit haben wir eine beiläufige Vorstellung von dem großen Umfang und der Bedeutung dieses Handwerks in Salzburg. Es gab damals wohl sechs bis acht selbständige Werkstätten. Von Werken aus dieser Epoche ist meines Wissens nur eines erhalten, eine hohe Kanne mit religiösen Aufschriften im Besitz des städtischen Museums in Salzburg (Abb. 2). Das Zinn ist eben den Weg aller schmelzbaren Metalle gegangen und Deformierungen waren bei keinen Metallgefäßen so häufig wie bei solchen aus Zinn. Schon im XVI. Jahrhundert hat man ältere Zinngegenstände dem Zinngießer an Zahlungs Statt gegeben, wodurch sich beim gleichen Gewicht des neubestellten Gefäßes der Preis desselben um beinahe die Hälfte reduzierte. Man nahm fünf Pfund altes Zinn für drei Pfund Gewicht der neuen Ware. Die vorerwähnte Kanne der Frührenaissance ist von zylindrischer Form



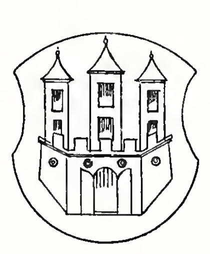
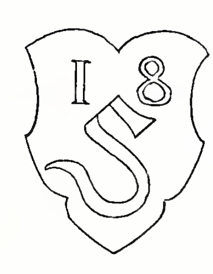




Abb. 4. Meisterzeichen der Perghaimer (um 1507), des Johann Zunterer (1554), Stadtprobe (um 1550) und Meisterzeichen des Hans Stirberger (1555)

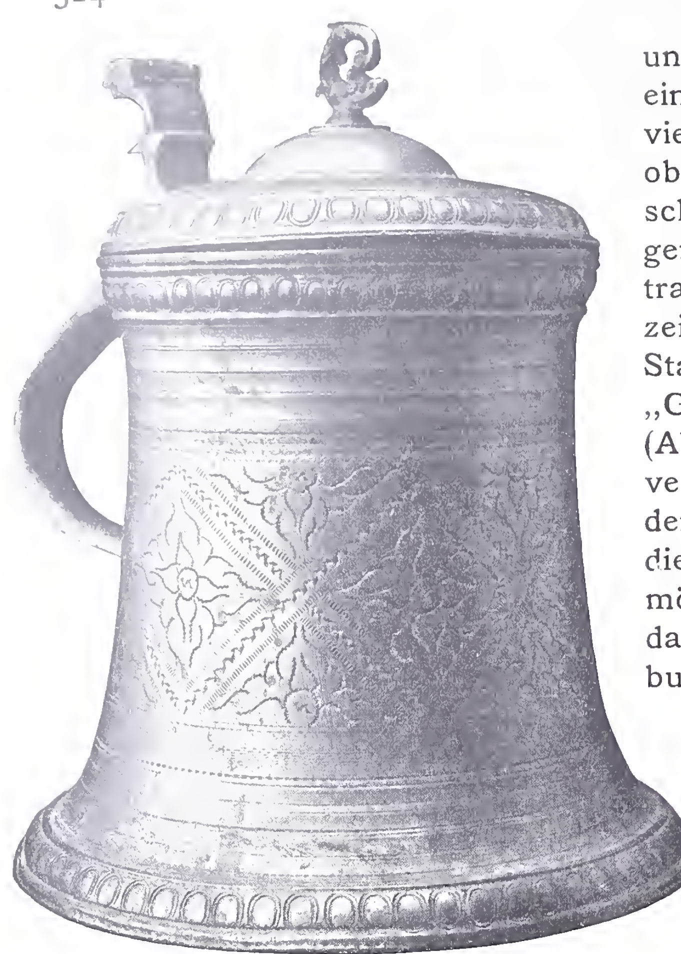
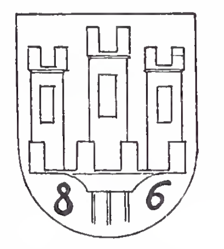


Abb. 5. Zinnhumpen aus der Zeit um 1560. Meister Johann Zunterer

und durch drei breite, in der Mitte zu einem Wulst ausgestaltete Bänder in vier Felder geteilt, von denen das oberste und unterste religiöse Aufschriften, die beiden mittleren hingegen ein fortlaufendes Rankenmotiv tragen. Die Kanne ist mit dem Stadtzeichen „Drei Türme innerhalb einer Stadtmauer" und dem Meisterzeichen „Glocke zwischen zwei P" versehen (Abb. 3). Dieses Werkstattzeichen hat vermutlich Bezug auf einen der Brüder Perghaimer, Heinrich oder Hans, die zugleich Gelbgießer gewesen sein mögen. Wie an dem in Abbildung 1 dargestellten Zunftwappen der Salzburger Zinngießer zu sehen, führten diese auch die Attribute der Glocken- und Geschützgießer. (Hinsichtlich des Meisterzeichens der Perghaimer und der weiteren Meistermarken der städtischen Zinngießer vergleiche man die chronologisch geordneten Marken im Texte.) Nach 1550 erweitert sich das Bild der Tätigkeit unseres Handwerks. Dieses Jahr erwähnt den Eintritt des Meisters Baltasar Veichtner in die Zunft. Es folgen Johann Zunterer (1554), Hans Stirberger (1555), Lorenz Hentz (1563), Tomas Handschüch in Hallein (1582), David Haltensinn (1596) und Christof Lehrl (1598). Aus der Werkstatt des Meisters Johann Zunterer stammt der von einem Delphin gekrönte Humpen (Abb. 5). Mündungs- und Fußrand des Gefäßes sowie die Deckeleinfassung sind im Eierstab gemustert, die Wandung in Rautenfeldern mit einem Vierblatt graviert, der Drücker des Deckels ornamentiert. Das Meisterzeichen Zunterers besteht in einer Kanne mit den Buchstaben IZ. Er erwarb 1554 das Bürgerrecht.

Auch der Meister Lorenz Hentz, 1563 in den Bürgerbüchern genannt, 1596 gestorben, Stammvater einer durch mehrere Generationen dem Hand-





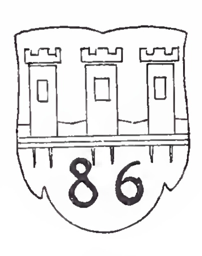




Abb. 6. Stadtprobe und Meisterzeichen des Lorenz Hentz (1563) und seines Sohnes Wolf Hentz (1600)

werk treuen Zinngießerfamilie, steht mit seinen Arbeiten auf dem Niveau eines Kunsthandwerkers. Er schuf 1596 die schöne Schüssel für Wolfgang Haberl, Bergpastor in Thalgau (Abb. 7). Im Fond der Schüssel ist das Wappen des Pastors eingraviert und den Rand ziert eine von geflügelten Engelsköpfen, dem Christusmonogramm und dem Gotteslamm unterbrochene Ranke mit Blüten und Eichelfrüchten. Hentz führte die Lilie als Meisterzeichen.



Abb. 7. Zinnschüssel mit dem Wappen des Wolfgang Haberl, Bergpastors in Thalgau. Bezeichnet 1596. Arbeit des Meisters Lorenz Hentz

Das XVII. Jahrhundert hat den weitestgehenden Gebrauch vom Zinn gemacht und das Material wurde nun in großen Mengen eingeführt. In allen Städten erreicht das Handwerk um diese Zeit die höchste Zahl seiner ausführenden Mitglieder und auch in Salzburg zählt die Zunft im XVII. Jahrhundert den größten Stand an Meistern. Wolf Hentz, ein Sohn des vorgenannten Lorenz Hentz, übernimmt im Jahr 1600 die Werkstatt seines Vaters im Haus 130 (heute Schanzlgasse 3). An Stelle dieses Hauses standen im XV. Jahrhundert zwei kleine Häuschen, aus deren einem vor 1442 eine „Gießhütten" gebrochen wurde. Die alte Zinngießerwerkstatt kommt 1634 in die Hände des Meisters Georg Hentz, eines Enkels nach Wolf Hentz, und 1663 übernimmt sie sein Urenkel, Meister Wolfgang Hentz. Im Jahr 1600 tritt Johann Sighart in die Zunft, 1652 Thomas Schesser, 1653 Reinhard Khöstelberger (später, um 1674 in Hallein nachweisbar), 1654 Gregor Breitenlechner, 1684 Ferdinand Weilhammer, 1686 Melchior Glatz (der die Zinngießerswitwe Sarah Lehrl lediglich aus Geschäftsspekulation ehelichte und schon nach wenigen Jahren klagt, daß er mit „ein alt krank Weib beladen"



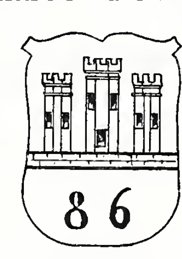




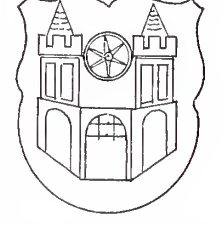
Abb. 8. Meisterzeichen des Johann Sighart (1600) und des Georg Lehrl (1633—1669)

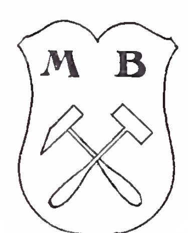


Abb. 9. Zinnhumpen mit dem Brustbild Gustav Adolfs. Bezeichnet 1647. Aus der Werkstatt des Meisters Georg Lehrl

sei), 1689 Hans Khreizer, 1692 Josef Anton Greißing. Die bedeutendste Familie war die der Lehrl. Sebastian und Georg Lehrl wirken bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts in den Stellen der Zechmeister. Beide waren Söhne des bereits genannten Christoph Lehrl. Auf Georg Lehrl folgt 1670 sein Sohn Hans und 1702 sein Enkel Hans Jakob Lehrl.

Aus der Werkstatt des Georg Lehrl ist ein Trinkhumpen mit dem Brustbild des Schwedenkönigs Gustav Adolf hervorgegangen (Abb. 9). Wohl weniger eigene Zugehörigkeit zur protestantischen Bewegung als vielmehr Geschäftsinteresse waren bei der Anfertigung dieses Schwedenkruges maßgebend. Meister Lehrl hat ihn im Jahre 1647, also 15 Jahre nach dem Ableben Gustav Adolfs, hergestellt. Von seinen späteren Arbeiten sei hier eine hohe Kanne mit dem Brustbild Kaiser Leopolds I. genannt (Abb. 11). Sie ruht auf drei Kugelfüßen, die durch geflügelte Engelsköpfchen mit dem Gefäßboden verbunden sind. Den Deckel krönt ein hockender Löwe mit einem Schild, auf dem die Figur des heiligen Florian und die Initialen I R eingraviert sind. Die Kanne trägt die Jahrzahl 1669 und hat vermutlich Bezug auf einen der vielen Besuche des Kaisers, der bekanntermaßen von des Erzbischofs Guidobald Grafen von Thun Erfahrung und Gewandtheit in Staatsgeschäften eine so hohe Meinung besaß, daß er ihn auch zu seinem Stellvertreter auf dem Reichstag zu Regensburg ernannte. Es ist die Vorliebe für die Darstellung zeitgenössischer Porträte ein Charakteristikon der Erzeugnisse aus der Lehrl-Werkstatt. Aus der Reihe der vielen Beispiele hierfür wählen wir noch eine sechsseitige Flasche mit Schraubenverschluß (Abb. 13). Das Stück trägt bereits die Meistermarke des Hans Lehrl, der 1670 seinem Vater Georg folgte und dessen Werkstattzeichen — eine Zinnkanne — beibehalten hat.





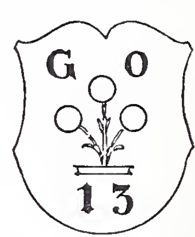


Abb. 10. Radstadter Stadtprobe und zwei Marken unbekannter Meister in Hof am Gastein. Um 1650

Nach Georg Lehrl ging die Stelle des Zechmeisters für diese Familie verloren und auf den Zinngießer Thomas Schesser über. Gleich in das erste Jahr der Amtstätigkeit

dieses Meisters fällt eine Streitangelegenheit mit den Regensburger Meistern. Es hatte anläßlich eines größeren Bedarfs an gedeckelten Glashumpen für den Regensburger Reichstag im Jahr 1653 solche der Salzburger Glaserer Michael Paur zu liefern. Den Zinnbeschlag für diese Gläser hatte er selbst hergestellt, obwohl dies natürlich Sache der Zinngießer gewesen wäre. Hierüber nun beschwerte sich die Salzburger Zinngießerzunft bei den Regensburger Meistern mit dem Bedeuten, daß die Regensburger diesen Vorgang des Glaserers Paur gebilligt haben, da von dieser Seite dagegen keine Einsprache erfolgte. Es bestehe nunmehr für das Handwerk die Gefahr, daß andere Glaserer dasselbe tun und hierdurch die Zinngießer schädigen könnten. Die Regensburger Meister Hans Andreas Prinsterer, Thomas Meindl, Joachim Ferner und Kaspar Waschmann erklärten hierauf in einem Schreiben an Zechmeister Thomas Schesser, daß sich ihre Glaserer „zeithero understanden haben, selbsten Gläser zu beschlagen, aber anno 1653, da der Reichstag alhir gewesst, wir mit Fürsten und Herren Arbeit zuthun gehabt haben, sind die Glaser eilents kommen mit Gläsern zu beschlagen“. In Richtigkeit findet jedoch die ganze Angelegenheit ihre Aufklärung im Unvermögen der Regensburger Zinngießer, den großen Ansprüchen im Jahr 1653 nachzukommen, wie aus einer weiteren Zuschrift an die Salzburger Innung erhellt: „da aber mit damaligem Reichstag, in domo alle gesandschafters und fremde Leith in Aufbruch gewesen und unser Arbeit mehr als sonst gewöhnlich wegen der Eilferdigkeit uns diesmal ganz besonders über Haupt gewachsen, auch unser Handwerk selbiger Zeit nur in zween Meistern und einer alten Wittfrauen bestanden, etc. etc“. Was diese wenigen Werkstätten für den Reichstag lieferten, waren vermutlich große schwere Humpen mit dem

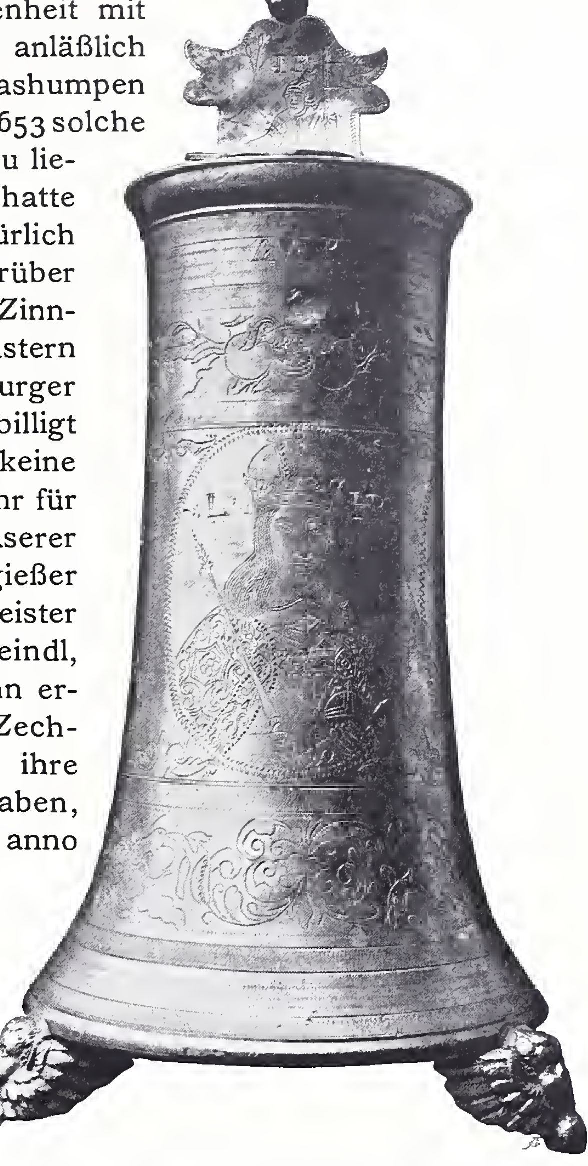


Abb. 11. Große Zinnkanne mit dem Brustbild Kaiser Leopolds I. Bezeichnet 1669. Aus der Werkstatt des Meisters Georg Lehrl

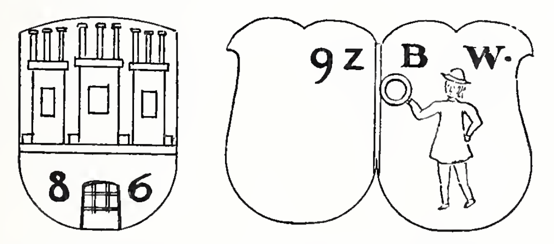


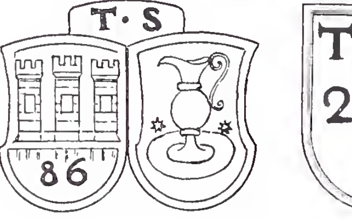
Abb. 12. Stadtprobe und Werkstattzeichen eines unbekannten Salzburger Meisters aus der Zeit um 1650



Abb. 13. Sechsseitige Flasche mit Schraubenverschluß. Bezeichnet 1680. Meister Hans Lehrl

kaiserlichen Adler, ähnlich dem um mehrere Jahrzehnte späteren Regensburger Exemplar im Salzburger Museum (Abb. 15). Aus dem Streitfall zwischen den Salzburger und Regensburger Meistern, der schließlich mit der Forderung der ersteren endete, ihnen bei Wiederkehr solcher Fälle entweder die ganze Zinnarbeit zu übertragen oder den halben Teil des Gewinns zuzusprechen, entnehmen wir die rapid wachsende Nachfrage nach Arbeiten aus Zinn. Neben Schüsseln und Tellern, großen und kleinen Humpen, Weinkannen und Schraubenflaschen wurden Salzbehälter, Tintenzeuge, Waschbecken aus diesem Material hergestellt und die Konkurrenz des Glases kam noch immer nicht in Frage, da der Deckelbeschlag der Gläser eine bedeutende Einnahmsquelle für die Zinngießer bedeutete. Dies änderte sich erst etwa hundert Jahre später, als das ungedeckelte Trinkglas, der Steinzeug- und Fayencekrug, endlich das Porzellangeschirr die Zinnware überflüssig machten und das Handwerk, wie wir später sehen werden, unter dieser Konkurrenz sowie unter der Ungunst der Verhältnisse, nicht zum mindesten durch Inslebentreten der Gewerbefreiheit herbeigeführt, schließlich zusammenbricht. — Zechmeister Thomas Schesser, der mit seinem Einspruch in Regensburg die große Konkurrenzgefahr des Glases vorausgesehen haben mag, setzte es durch, daß der Stadtrat am 11. Mai 1663 allen Glaserern in Salzburg bei hoher Strafe untersagte, Zinnschrauben (die Verschlüsse der Flaschen) zu drehen und Gläser zu beschlagen. Auf das Jahr 1664 fiel wieder der Regensburger Reichstag und dem Glaserer Michael Paur, der abermals fleißig Zinndeckeln goß, konnten die Regensburger solches wegen des Reichstages „wo alle Sachen frei und passiert werden“ nicht verwehren. Sie nahmen ihm aber nach Schluß alle Werkzeuge ab und schickten ihn nach Salzburg, wo ihn eine hohe Geldstrafe erwartete.

Thomas Schesser war Besitzer der Hofzinngießer-



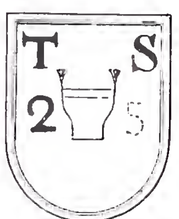




Abb. 14. Meisterzeichen des Thomas Schesser mit der Salzburger, beziehungsweise Halleiner Stadtprobe. 1652—1675

Gerechtigkeit am Aschhof und starb 1675. Seine Werkstattmarke zeigt eine hohe Kanne auf einer Schüssel. Arbeiten von seiner Hand sind uns noch viele erhalten, besonders die glatte Ware. Aus der Reihe der ornamentierten Gefäße wählen wir eine sechsseitige Flasche mit Schraubenverschluß (Abb. 17) und eine Kanne mit langem Schnabel (Abb. 18). Das Bandmotiv ist bei den Gravierungen vorherrschend und dieses maßvolle Ornament zeichnet Schessers Gefäße vor jenen der gleichzeitigen Lehrl-Werkstatt in ganz bestimmter Weise aus.



Abb. 15. Regensburger Reichstagshumpen. Bezeichnet 1688

Vom Ausgang des XVII. Jahrhunderts ab läßt sich die Meisterfolge auf den einzelnen Gerechtsamen nahezu lückenlos nachweisen. Vom Hause Nummer 47 am Aschhof (heute Goldgasse 19 und Residenzplatz 5), welches bereits 1418 erwähnt wird, ist noch die älteste Form von Übertragung des Nutzeigentums auf zeitweilige Nutznießer bekannt. Es spielt in der Geschichte des Salzburger Zinngießerhandwerks insofern eine Rolle, als es später Hofzinngießerhaus wurde. Belehnungen fanden schon 1418 statt. Das für den Geschäftsbetrieb nicht ungünstig „halbs in der goldgassen und halbs am aschhof" gelegene Eckhaus wurde im XVI. Jahrhundert häufig von Goldschmieden ins Auge gefaßt, die es bewohnten oder Geschäftsläden darin bezogen. Um die Mitte des XVII. Jahrhunderts ist Thomas Schesser dort nachweisbar und um 1700 kommt diese Gerechtsame an den bereits 1692 erwähnten Hofzinngießer Josef Anton Greißing. Auf Greißing folgt 1740 Anton Singer, ein Bayer, aus Osterhofen gebürtig, der die Zunftbücher neu anlegte und schon 1754 starb. Dann wird Josef Anton Lehner Hofzinngießer. Nach seinem am 4. Jänner 1771 erfolgten Ableben leitet die Witwe die Werkstatt bis zum Jahre 1773, wo sie dann Johann Stefan Platzer, ein Karlsbader übernimmt. Das Haus hieß 1775 „Zinngießerhaus", dann „die große Zinngießerwerkstatt zu ebener Erd", 1800 „Hofzinngießerhaus". Meister Platzer starb am 9. August 1791. Im Jahre 1795 erscheint der Zinngießer Philipp Aichinger I. als Eigentümer; ihm

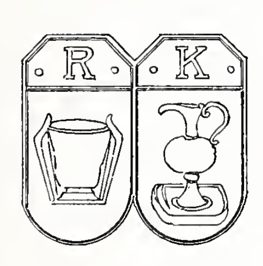


Abb. 16. Meisterzeichen des Reinhard Khöstelberger. Ab 1674 in Hallein tätig

folgt 1845 sein Sohn Georg Aichinger und diesem 1856 Meister Augustin Steinböck.

Die zweite Hofzinngießer-Gerechtigkeit besaß bis etwa 1680 Hans Georg Lehrl, 1684 Ferdinand Weilhammer, dann von 1718 bis 1730 Johann Michael Wild. Nach seinem Ableben erbt Georg Ferdinand Weilhammer, dessen Mutter Maria in zweiter Ehe mit Wild vermählt war, diese Gerechtigkeit und hinterläßt sie 1749 seinem Sohn Martin Ferdinand Weilhammer. Im Jahre 1781 kauft sie Meister Josef Schedl für 400 fl. von den Weilhammerschen Erben. Nach Schedls Ableben am 16. Dezember 1822 gelangt sie durch Kauf in den Besitz des Philipp Aichinger, welcher 1828 Zechmeister wurde und die Gerechtsame Mitte Juni 1738 seinem Sohn Georg Aichinger überließ, während er die zweite Werkstatt, die sogenannte Platzersche Hofzinngießer - Gerechtsame bis zu seinem am 29. Mai 1845 erfolgten Tod selbst leitete. Der Tod des Vaters veranlaßt Georg Aichinger zum Verkauf der Werkstatt an den Meister Georg Spicker.

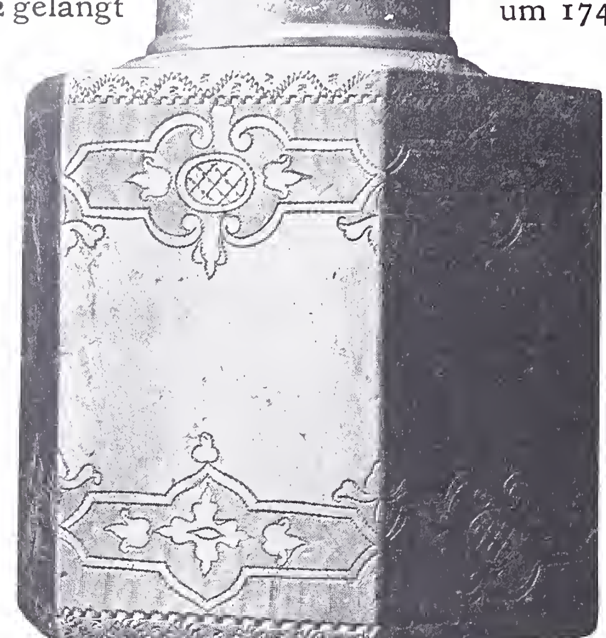


Abb. 17. Zinnflasche mit Gravierungen. Meister Thomas Schesser (1652—1675)

Die dritte Zinngießer-Gerechtigkeit, die zuletzt Jakob Lehrl besaß, hatte um 1744 der Meister Anton Linckh, ein geborener Brünner, inne. Nach seinem Ableben am 22. März 1779 führt die Witwe Maria Ursula acht Jahre die Werkstatt, um sie dann am 8. Juli 1787 an Meister Peter Geißler im Kaufweg abzutreten. Geißler, eines Gärtners Sohn, war im Jänner 1776 bei Stefan Platzer als Lehrjunge eingetreten, 1779 wurde er freigesprochen, 1787 Meister in Hallein und 1827 Zechmeister in Salzburg. Ein Jahr später verkauft er seine Gerechtsame in Salzburg an Anton Peretti und stirbt im Februar 1834. Auch Peretti war vorher Meister in Hallein gewesen, wo er schon 1819 nachweisbar ist. Im Jahre 1833 folgt ihm sein Werkführer Wilhelm Zamboni, aus Torno in der Provinz Pallanza gebürtig, Sohn des Zinngießers Karl Zamponi. Im Herbst 1838 übernimmt Kaspar Sigrist aus Burghausen die Werkstatt und im Jahre 1850 wieder ein Peretti, der Sohn Johann des Zinngießers Karl Anton Peretti. — Die Halleiner Gerechtsame wurde am 2. Mai 1806 dem Mailänder Carl Anton Peretti verliehen. Seine Meister-

stücke waren eine Kanne mit aus freier Hand gefertigtem Henkel, eine große Hochzeitsschüssel und ein Waschbecken. Im Jahre 1815 bestätigt das bayrische Polizeiamt Perettis Rechte, sein Gewerbe auch durch Gesellen betreiben und auf das Gebirge ausdehnen zu dürfen. Zugehörig zur Salzburger Zunft war auch seinerzeit das Gewerbe in Tittmoning, wo um 1780 zwei Gießereien bestanden, jene der Meister Johann Franz Teufel und Johann Paul Kern. — Eine späte, aus dem beginnenden XVIII. Jahrhundert stammende Abschrift einer älteren Handwerksordnung hat nachstehenden Text: 1. „Von Aufdingen der Lehrjungen. Haubtpunckhten, welche einen angehenden Lehrjungen und dessen unterstöllenden Schadlos-Porgen bei dem gemelten aufdingen vorzuhalten sein. Erstlichen sollen zween angenommene Schadlos-Porgen unterstöllen, sich bei einem ehrsamen Handwerch für den Lehrjungen umb zwaÿ und dreÿssig gulden, auch für all das, was der Junge wider Verhoffen entfrembden, oder sonst Schaden thuen mochte, Verporgen und gutmachen, auch daß derselbe von ehelicher Geburth und ehrlichen Eltern gebohren, mit vorzeigenden Taufschein aufweisen. Andertens, solle der Lehrjung dem Lehrmaistergethreu sein, auch daß er sich vor allen Schaden hietten wolle, angeloben, auch versprechen, daß derselbe sich keineswegs mit einichen Waibsbild in eine Brautschafft einzulassen, bei Verlassung seines Handwerchs und bei Aufdingung schuldig ist 6 ƒ 30 xr zu erlegen, wovon 1 ƒ in die Laad, 1 ƒ 30 xr dem Herrn Comissari und einen jeglich allhiesigen bürgerlichen Zinngießer 45 xr der ÿberrest aber zu einen Trunckh angewend soll werden. Drittens solle der Lehrjung angeloben, daß er ohne erhöblicher Ursach nit entlauffen, sondern da er dessen Willens wäre, solches vorhero seinen unterstöllten Porgen davon Wissenschafft thuen und die Ursach dessen erzöllen wolle; auf welchen Fall mann die Porgen umb alles das, was sie gutgesprochen haben, anhalten, zur Bezahlung treiben und nichts nachlassen werden. Vierthens, gestalten dann Ihren Porgen haubtsächlichen obligat, ermelten Jungen zu ermahnen, seinen Lehrherrn iederzeit all schuldigen Gehorsamb, Fleiß, und Threÿ dergestalten zu erzaigen, damit



Abb. 18. Schnabelkanne mit Gravierungen. Meister Thomas Schesser (1652—1675)

wider ihme einige Blag nit vorkhom̄e, im widrigen Fall sonderlich wegen des entlauffens und anderen

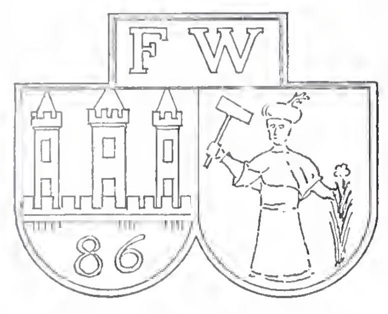


Abb. 19. Meisterzeichen des Ferdinand Weilhammer (1684—1718)





Abb. 20. Marken der Meister Josef Anton Greißing (1692—1740) und Johann Michael Wild (1718 bis 1730)

verursachenden Unkostens, sie Porgen all solches einem löblichen Handwerch abzustatten schuldig und verbunden sein, und darwider nicht streitten sollen. Maßen dann von solchem Gelt der dritte Thaill dem Lehrherrn, der vierte aber dem Handwerch zustendig verbleiben solle. Beÿ dem Freÿsprechen der Lehrjungen ist zu observieren, dass kein Lehrjung unter 4 Jahr soll losgesprochen werden, ausser sein Lehrmaister wolt auf sein Wolverhalten ihm ain Viertl-Jahr freÿwillig schenkhen; jedoch ist solches von einem Maisters Sohn nit zu verstehen."

2. „Stuckh-Ordnung, welcher ein neu angehender Maister der bürgerlichen Züngűesser zu observieren hat. Willen es dann fast in ganzen Heÿligen Römischen Reich der nutzliche Gebrauch ist, dass ein neu angehender gesöll, so zu einer Meisterschafft kommen will, auf Befel der Obrigkeit und Commissarien sambt den ehrsamen Handwerch vollkom̄en beschlossen worden ist, diese nachfolgende puncten schuldig und fleißig nachzukommen, nemblichen und fürs Erste soll ein gesöll, welcher willens ist Maister zu werden mit Vorwissen des Herr Commissari ein ordentliches Handwerch verlangen und aldort sein Begehren vorbringen, wann er mit seinen ehrlich und ehelichen Geburths- und Lehrbrieff versehen, so in ganzen Heÿligen Römischen Reich gültig und für gut erkennet worden, alsdann die nachfolgende Stuck zu machen schuldig: und verbunden sein soll, gleichwie vor diesen der Gebrauch gewesen, wie in nachfolgender Stuck-Ordnung zu ersehen ist, so ist auf obrigkeitliches



Abb. 21. Zinnhumpen mit Jagdszenen und dem Wappen des Erzbischofs Franz Anton Reichsfürsten von Harrach (1709—1727), Meister Johann Michael Wild



Abb. 22. Zinnschüssel mit dem Wappen des Erzbischofs Leopold Anton Freiherrn von Firmian (1727—1744). Aus der Werkstatt Wild-Weilhammer

Gutheissen und beÿbringen der bürgerlichen Züngiesser ihren Einwenden diese neue Stuck dem publico zu machen eingewilligt und für gut befunden worden, damit einem jungen Stuck-Maister kein beschwerliche Burd aufgeladen und seine Meister-Stuck alle verkäuflich sein möchten und Andertens ist derselbe schuldig, ein Lavor-Böck sambt der darzugehörigen Kandl auf iezige Modi zu machen. Drittens eine Cavo-Kandl, ungefehr dreÿ mäßl haltend, sambt einer Schallen. Viertens nicht minder einen Aufsatz sambt aller Zugehör, oder aber zweÿ Avalo Bollions-Töpf sambt den zugehörigen Däzen und Löffl, darzu ihme, Stuck-Meister fünf Wochen zugelassen und in der sechsten aufgewiesen werden muß, in beÿsein des Herrn Commissarii sambt einen ehrsamen Handwerch, ob diese Stuckh vor gut befunden werden, oftvermelter Stuck-Meister auch schuldig, den Herrn Commissario und anwessenden Züngiessern auf iedmalliges besuchen in machung der Stucken mit einen Trunck aufzuwarthen, hernach beÿ einen Wohllöblichen gesambten Statt-Magistrat vor- und aufzuweisen.







Abb. 23. Stadtprobe und Meisterzeichen des Anton Singer (1740—1754) und Marke eines unbekannten Meisters aus dem Jahre 1741





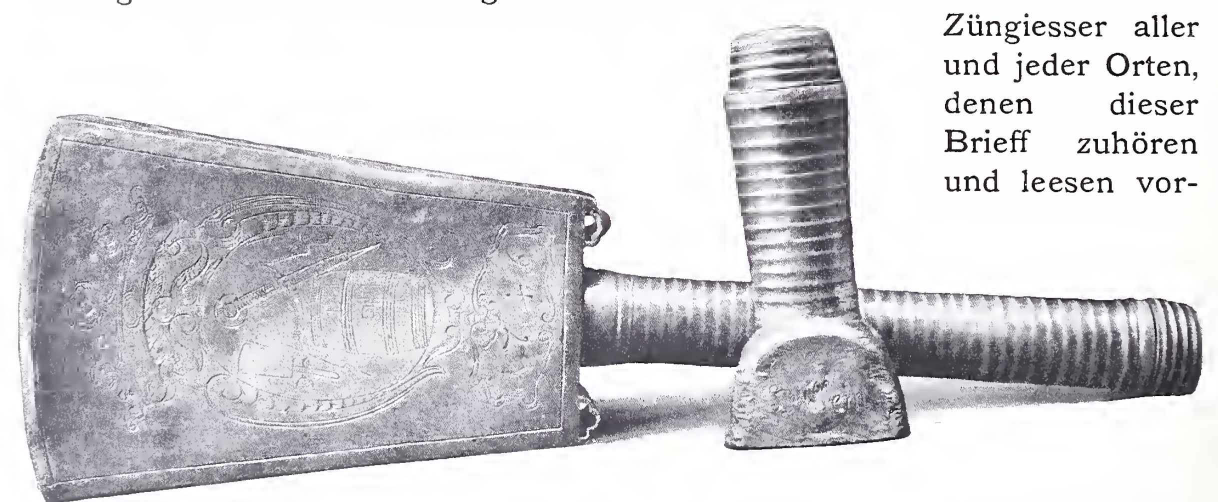


Abb. 24. Feingehaltsmarken und Meisterzeichen des Anton Link (1744—1779)


Abb. 25. Runde, im Schraubengang gedrehte Zinnflasche. Um 1730

Fünftens ist obiger Stuck-Maister schuldig und verbunden, den beÿwohnenden Herren Commissarii vor ieden beÿsitz 2 fl und einen ieden Meister 45 xr sambt einen ehrlichen Trunck in Anschauung der Stucken aber den Herrn Commissario widerumb 2 fl zu geben, einem jeden Züngiesser, die darbeÿ sein, aber 45 xr in die Laad aber zu Bestreittung der Unkosten 6 fl zu erlegen schuldig sein; nicht minder aber den alten Gebrauch nach ein kleines Meistermall zu geben schuldig und verbunden; iedoch wann dem Stuck-Maister das Meistermall zu beschwerlich fallen solle, so ist derselbe anstatt des ermelten Meistermall den Herrn Commissario 2 fl und denen Meistern einen jeden 1 fl nebst einer kalten Kuchl und ehrlichen Trunck zu geben schuldig und verbunden. Sechstens und schließlichen soll ihme jungen Stuck-Meister die prob aufgegebm werden und dieser vor einen Mit-Meister erkhennet werden, wann derselbige all obige puncten vollzogen hat."

3. „Lehrbrieff-Aufsatz und was ein solcher kost. Wür sammentliche ältesten und andere bürgerliche Maister der Zünngießer in der Hochfürstlichen Haubt- und Residenz-Statt Salzburg Namens N: N: entbieten allen und jeden, was Standes und Würden die seÿn, insonderheit aber denen ehrbaren, ehrengeachten und vorsichtigen Meistern des löblichen Handwercks der Züngiesser aller und jeder Orten, denen dieser Brieff zuhören und leesen vor-


Abb. 26. Zunftbecher der Halleiner Küfer. Bezeichnet 1746. Ausgeführt in der Werkstatt des Meisters Anton Singer



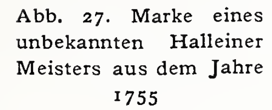


Abb. 27. Marke eines unbekannten Halleiner Meisters aus dem Jahre 1755



Abb. 28. Marke des Meisters Jakob Lehrl aus dem Jahre 1756

kommet, unsere ganzwillige Dienste nach Standes gebühr zuvor, verkhunden und bekhennen hirmit, dass untengesezten dato vor uns eingangs berührten Maistern der bürgerlichen Züngiesser beÿ offener Lade erschinen ist N: N:, das er wegen seines erlehrneten Züngiesser - Handwerckhs hinfüro zu treiben und seiner Bequemblichkeit nach sich zu niederlassen entschlossen, und uns gebührend ersuchet, ihme eine schrüftliche Kundtschaft wegen seines ehrlich erlehrnten Handwercks zu ertheillen, weillen wür dann ihm solches nicht abschlagen können, sondern vielmehr bezeugen müssen, dass Vorzeiger dieses der N: N: anno eintausend sibenhundert und zweÿ und zwainzig den fünfzechenden Monathstag Novembris für uns gebührlich auf vier Jahr lang aufgedinget worden und das Züngiesserhandtwerck beÿ seinen Lehr-Herrn N: N: als unseren Mitburger alhier recht und redlich ganze vier Jahr unzertrennet nacheinander erlehrnet, sich auch währender Lehr-Jahren gegen den ganzen Handtwerck sowol auch maniglichen dieses orths anders nicht denn gehorsamblich, christlich, threÿ, erbahr, fleissig erzeiget und verhalten, wie solches eines ehrliebenden Lehr-Jungen gezimmet und gebühret; ist auch nach vollständiger unverrückter Endigung seiner Lehr den . . . . Monathstag des anno . . . . Jahrs in gegenwarth eines ganzen ehrsamb zusammengeforderten Handwercks vor offner Laad widerumb ledig und los gezählet worden; diesem allen nach nun ist an einen Jeden der gebühr nach unser respective dienstliches Ersuchen, sonderlich an alle und iede Geschworne, Älteste und Handtwercks-Maister des löblichen Handtwercks der burgerlichen Zünngiesser, welche mit dieser Schrüfft ersuchet werden, unser fleissiges Bitten, sie wollen mehr besagten N: N: Ihnen nicht allein günstig befohlen sein lassen, sonderen auch diesen unsern warhafften gezeugnuss vollen Glauben zustöllen, ihme in Ihrer Zunft willig annehmen auch sonsten allen guten und geneigten Willen erweisen, welches er mit schuldigster Danckbeflissenheit erkennen wird,



Abb. 29. Sechsseitige Schraubenflasche mit der Figur des Rüepai (des ständigen Begleiters des Hanswurstes). Um 1750









Abb. 30. Stadtprobe, Meisterzeichen und Feingehaltsmarken des Stefan Platzer (1773 bis 1791)

auch wür beÿ dergleichen gelegenheit ein solches zu verschulden nicht ermangeln werden. Urkundlich dies haben wür diesen Lehr-Brieff mit unseren Laadts-Sigil in eine Capsel anhangend wohl bedachtlich corroboriert und beglaubigt. So geschehen und gegeben in der hochfürstlichen Haubt- und Residenz-Statt Salzburg aus Unserer Laad nach Christi geburth Unseres Herrn Jesu Christi den . . . . . . Monathstag . . . . Im Aintausent . . . . . . Jahrs."

„N. B. Vor Auslessung des Lehrbrieffs ist einer schuldig zu erlegen: 2 ƒ in die Laad, einen ieden allhiesig burgerlichen Zünngiesser 45 xr, dann vor Schreib und Förtigung 1 ƒ 45 xr. Und dieses verstehet sich auf Papier, will aber ein gesöll solchen auf Börgäment haben, so muss derselbe umb 1 ƒ mehrers bezahlen."

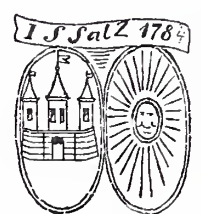


Abb. 32. Meisterzeichen des Josef Schedl aus dem Jahre 1784

Die vorstehend hier veröffentlichte Abschrift bietet bloß einen Teil der alten Handwerksordnung, denn sie umfaßt nur den Vorgang beim Aufdingen der Lehrjungen, die Stückordnung und eine Anleitung zur Ausstellung des Lehrbriefes. Welchen kolossalen Umfang die vollständige Ordnung gehabt haben muß, ist aus diesen wenigen Punkten, die eine Gründlichkeit wie kaum eine Zunftordnung einer anderen Stadt aufweisen, zu ersehen. Von besonderem Interesse ist das Lehrbriefmuster, weil Salzburg im Gegensatz zu anderen großen Städten, welche bereits im XVII. Jahrhundert gedruckte Lehrbriefe ausstellten, noch lange an einer handschriftlichen Empfehlung der freigesprochenen Handwerksjungen festgehalten hat.

Wir haben nun noch die Arbeiten des XVIII. Jahrhunderts zu besprechen. Johann Michael Wild, welcher um 1718 Maria Weilhammer, die Witwe nach Ferdinand Weilhammer, ehelichte und damit auch in den Besitz der Hofzinngießer-Gerechtsame gelangte, hatte wiederholt für den erzbischöflichen Hof zu arbeiten. Einem solchen Auftrag verdankt der Jagdhumpen mit dem Wappen des Erzbischofs Franz Anton Reichsfürst von Harrach (1709 bis 1727) seine Entstehung (Abb. 21). Erzbischof Franz Anton war ein Freund der Kunst und Liebhaber der Jagd. So mag er an den reichver-



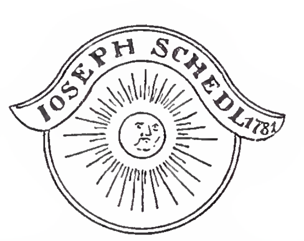




Abb. 33. Stadtprobe, Meistermarke und Gehaltsprobe des Josef Schedl (1781—1822)

zierten Humpen, die Meister Wild wohl in größerer Anzahl für die Jagdgäste des Kirchenfürsten herstellen mußte, Gefallen gefunden haben. Neben dem Wappen Harrach ist auch das des St. Peter-Stiftes und das bayerische angebracht, dazwischen die Ansicht der Stadt mit der Hohenfeste und im Vordergrund eine Hirschjagd. Der Humpen trägt das Meisterzeichen Wilds, ein sprechendes Wappen mit dem wilden Manne. Von seiner Hand besitzt das Museum Carolino Augusteum noch ein Waschgefäß, bestehend aus Becken und Gießfaß.

Häufig begegnen wir Zinnflaschen mit sechs- oder achtmal abgeflachtem Körper oder von runder Form mit der Figur eines Hanswurstes, dieses bei



Abb. 31. Zinnterrine. Zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts

allen Salzburger Komödien obligaten Spaßmachers. Gottfried Prehauser hatte es nach dem Vorbild des Josef Anton Stranitzky unternommen, das Buffospiel der Italiener in Salzburg zu nationalisieren und den Arlechino in die derbkomische Figur eines Lungauer Possenreißers in Maske und Dialekt umzuwandeln. Prehauser verließ 1725 Salzburg und so ist bei diesen Hanswurstflaschen, welche in ihrer Mehrheit Datierungen aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts tragen, weniger an eine porträtmäßige Darstellung Prehausers als vielmehr an die Wiedergabe der stereotypen Hanswurstfigur oder ihres ständigen Begleiters, des Rieppel oder — wie er in der Salzburger Mundart heißt — des Rüepai zu denken (Abb. 29).



Abb. 34. Rokoko-Zinnkanne

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts haben die Salzburger Werkstätten die Gefäßformen des Barock und des Rokoko in glänzender Weise auf ihre Arbeiten übertragen. Es sind mustergültige Stücke, die hinsichtlich ihrer Form die schweren gedrungenen Gefäße der Renaissance übertreffen. Die Dekorierung, welche sich früher lediglich auf Gravierungen beschränkte, erforderte nun, da das plastische Moment in den Vordergrund trat, einen großen Vorrat an Gußformen. Eine Barockterrine (Abb. 33) und eine Rokokokanne (Abb. 34) charakterisieren diese glänzende Epoche des Handwerks.

Die Meister Linckh, Lehner, Schedl, Geißler und Platzer, welche sich von Jugend auf der Zinngießerei widmeten, haben hier Gefäße von Kunstwert geschaffen. Dieser letzten Kraftentfaltung des Handwerks folgte sein gänzlicher Zusammenbruch. Wie sich derselbe vorbereitete, wie schwer der Kampf gegen die Konkurrenz war und worin schließlich die Ursachen des Zusammenbruchs lagen, ersehen wir deutlich aus dem nachstehend veröffentlichten Material:

1773. Spezifikation der Auslagen, welche dem Zechmeister Stephan Platzer anläßlich seines Prozesses gegen die „Pfuscher" (Zinngießer ohne Gewerbeberechtigung und Hausierer) aufgelaufen sind. Gesamtsumme 30 fl.

1776. Stadtrat-Protokoll vom 4. März. Auf Grund der Beschwerde des Handwerks, „daß wälsche Zinnhändler schlechtes Zinn in's Land bringen und das gute Zinn aufkauffen", wird dem Peter Peretti aus Savoyen, der nachgewiesenermaßen in Salzburg Zinn zum Verkauf herumgetragen, in Gegenwart des Hofzinngießers Stephan Platzer eröffnet, daß ihm der hiesige Markt verboten sei — es sei denn, dass er sich die Erlaubnis höchsten Ortes erwirken könne.

1776. Stadtrat-Protokoll vom 12. März. „Die Hochfürstliche Gnaden hat der Beschwerde des Peter Peretti nicht stattgegeben."

1777. 6. November. Schreiben des Hofrats-Präsidenten Josef Graf von Attems an die Salzburger Zinngießer mit der Versicherung,



Abb. 35. Meistermarke des Tittmoninger Zinngießers Johann Paul Kern aus dem Jahre 1782



Abb. 36. Stadtprobe für Meister Peter Geißler (1787 bis 1834). Auch in Hallein tätig.







Abb. 37. Stadt- und Feingehaltsproben für Meister Philipp Aichinger (1795—1845)

daß er geneigt sei, in der „gebetenen Abstellung deren Frettern und Pfuschern alles Ernstes an Handen zu gehen". Er schlägt vor, je einen Gesellen in das Pinzgau und Pongau zu entsenden, damit sie die Landbevölkerung mit guter Ware versehen könnten.

1779. 23. Dezember. Meister Stephan Platzer erhält den Auftrag, dem hochfürstlichen Syndikat ein Namensverzeichnis der ausländischen Hausierer mit Zinnwaren vorzulegen.

1780. 18. April. Hochfürstliche Verordnung, betreffend die sofortige Abstellung aller „auswärtigen Hausirer und Fretter, da sie das Publikum mit schlechtem und unprobhaltigen Zinn hintergehen und nicht nur den inländischen berechtigten Zinngießern durch ihre Pfuscharbeit den empfindlichsten Nachteil zufügen, sondern auch dem Publico selbst äußerst schädlich sind".

1803. Beschwerde der Zinngießer, daß die vorgenannte Verordnung bei den Pfleg- und Landgerichten nicht genügende Beachtung finde. Es seien wiederholt fremde Zinnhändler und Zinngießer auf dem Lande, ja in einzelnen Fällen sogar „in mehreren Abtheilungen" auf der Straße angetroffen worden. Nachdem nun diese mit ihren „ganz bley ähnlichen Waaren das Landvolk abscheulich betrügen", bittet das Handwerk, solche Leute im Betretungsfall sofort per Schub über die Grenze zu schaffen. Die von Seiner königlichen Hoheit abgeordnete hohe Übernahmskommission in Salzburg möge weiters erwägen, daß heutzutage in den Städten wenig mehr auf Zinn, sondern auf „Meolika, Steingut und auf Porzelain gespeiset werde" und daher die drei Meister in der Hauptstadt das ehrliche Fortkommen bei dem Landvolk, wo noch ziemlich viel Zinn gebraucht wird, suchen müssen.



Abb. 38. Zunftkanne der Salzburger Brauer. Um 1830

1804. 22. August. Das kurfürstliche Polizeiamt (Oberkommissär Russegger) fordert genaue Ausweise über Taxen und Gaben beim Aufdingen, Freisprechen, Meisterwerden, über Strafbestimmungen, über die Empfänge und Ausgaben in den Zunftladen.

1806. 2. März. Dem Karl Anton Peretti, dem Sohne des 1776 wegen Gewerbestörung

ausgewiesenen Italieners Peter Peretti, wird die Zinngießerkonzession für Hallein erteilt — mit der Bewilligung, auch im Gebirge das Gewerbe (den Verkauf) auszuüben.

1808. Das Gewerbe wird durch Einführung einer Pflaster- und Laternensteuer neuerdings belastet.

1818. Das Handwerk wird verhalten, sich die neuen Maße und Gewichte anzuschaffen.



Abb. 39. Marken der Zinngießerfamilie Peretti in Hallein und Salzburg (1806—1870)

1818. 3. Februar. Der Vorsteher der Zinngießer in Linz, Meister Anton Lachner, teilt dem Salzburger Handwerk mit, daß im Innviertel einige, die sich während der bayerischen Regierung eingeschlichen haben, ohne Berechtigung die Zinngießerprofession als Meister ausüben.

1822. Der Italiener Johann Peretti, Bruder des Carlo Antonio Peretti, wünscht die Gerechtsame des Zinngießers Peter Geißler anzukaufen. Der Vorsteher des Handwerks, Meister Philipp Aichinger, welcher dem Magistrat sein Gutachten hierüber abzugeben hat, bittet, einen seiner vier Söhne für die Geißlerische Gerechtsame in Aussicht zu nehmen, da Peretti ein Ausländer sei und als Umherzieher dem Handwerk bereits Schaden zugefügt habe.

1823. Meister Philipp Aichinger ersucht das Zollgefäll-Inspektorat, ihn vom Einfuhrzoll für jene Ware zu befreien, welche ihm behufs Reparatur aus den von Salzburg losgerissenen benachbarten Ortschaften eingesendet werde. Er schildert das Darniederliegen des ganzen Gewerbes und die durch mehrmalige Landesveränderung, durch Zerstückelung des Landes, durch den Abzug der hohen Regierung und des Personals schwere Schädigung des Bürgerstandes. Auf dieses Gesuch lautet der Bescheid dahin, daß die Differenz des Gewichtes nach der Umarbeitung entweder dem Einfuhr- oder dem Ausfuhrzoll unterliegen wird.

1829. Den Zunftversammlungen hat stets ein Magistratskommissär vorzustehen.

1832. 8. Juni. Verordnung der hohen Studien-Hofkommission. Bei einer Strafe von 30 Reichstalern darf die Zunft keinen Lehrjungen freisprechen, der sich nicht mit einem Zeug-







Abb. 40. Marken der Meister Georg Spicker (1845) und Augustin Steinböck (1856)

nis über den vorschriftsmäßigen Besuch des Wiederholungsunterrichtes ausweisen kann.

1833. 12. März. Wilhelm Zamboni, Werkführer bei Anton Peretti, erhält die Bewilligung zur Übernahme der Perettischen Gerechtsame.

1833. 28. Juni. Meister Philipp Aichinger beschwert sich in einer Eingabe an das Kreisamt über das Durchziehen italienischer, vermutlich sardinischer Zinnarbeiter. Er schildert den früheren Zustand des Handwerks, als es nicht nur alle größeren und kleineren Zinnarbeiten umfaßte, sondern auch den Handel mit fertiger Zinnware — während es sich jetzt lediglich auf kleine Reparaturen, auf Zinnmontierungen von Glas- und Steingutkrügeln beschränke.

1835. Mit Regierungs-Zirkular-Verordnung vom 23. Dezember werden die Verordnungen bekanntgegeben, mit welchen nachstehende Unfüge und Mißbräuche abgestellt wurden:

1. Das Tragen von Säbeln und Degen seitens der wandernden Gesellen (Ordnung vom 19. April 1732).

2. Alle Handwerksgrüße (Hofdekret vom 23. Dezember 1780).

3. Das Ausspeisen der Gesellen und das Meistermahl (Hofkanzleidekret vom 23. Juli 1789).

4. Die Weigerung der Gesellen, mit verheirateten Gesellen in Arbeit zu treten (Patent vom 1. September 1770).

5. Zusammenkünfte der Gesellen (Hofdekret vom 4. Oktober 1790).

6. Überlassung der Abfälle in den Werkstätten an die Gesellen (Regierungsverordnung vom 23. Dezember 1835).

Bei Übertretung dieser Verordnungen sind Gesellen mit Arreststrafen, verschärft mit Fasten, Stockstreichen und Abschaffung aus dem Lande zu belegen.

1839. 3. Juli. Die Verleihung der Meisterrechte steht gesetzlich nur den politischen Ortsobrigkeiten und nicht den Zünften und Innungen zu.

1852. 26. Oktober. Gesuch der Innung an die Bezirkshauptmannschaft: „Das viele unbefugte Hausieren, das Arbeiten der herumziehenden piemontesischen Zinngießer und der Lichtformmacher aus Ungarn sowie der Geschirr- und Krughändler aus Württemberg, welche alle dem Staate nichts oder nur höchst Unbedeutendes leisten und überdies das Publikum auf alle erdenkliche Weise täuschen und übervorteilen, führen das gänzliche Abnehmen der Profession der hiesigen bürgerlichen Zinngießer um so mehr herbei, als dieselben ohnehin durch den äußerst wenigen Verbrauch und Verkauf von Zinngeschirr auf das empfindlichste bedrängt sind, so zwar, daß im ganzen Stadtbezirk Salzburg nur mehr zwei einzige Gesellen in Arbeit stehen und die Menge von Weiß- und Porzellangeschirrhändlern hier diese auch bald entbehrlich machen werden. Wir leisten gewiß dem Staate unsere Steuern und Abgaben, sowie die Gemeindelasten willig und gerne; müssen aber um so mehr einer traurigen Zukunft entgegensehen, wenn uns von allen Seiten unser Erwerb entzogen und sogar von Ausländern auf das empfind-

lichste beeinträchtigt wird und wir sohin künftig nicht mehr kontributionsfähig sein werden." Gezeichnet: „Georg Aichinger, Innungsvorstand" und „Georg Spicker, Zinngießer".

Das alte Salzburger Handwerk ist nicht mehr. Steingut und Porzellan haben das Zinn verdrängt. Diese Konkurrenz eines weit geeigneteren und bedeutend billigeren Materials gab den ersten Anstoß zum Niedergang des Zinngießergewerbes. Aber immerhin hätten auch dann noch eine bis zwei Werkstätten ihre ehrliche Existenz gefunden, wenn nicht italienische Zinngießer, über Tirol und Steiermark einbrechend, den Bedarf der Landbevölkerung Salzburgs mit ihren Waren gedeckt hätten. Nachdem auf diesem Weg zwei Werkstätten zur Einstellung des Betriebs gezwungen werden, übernehmen dieselben Italiener unter weit günstigeren Auspizien, weil sie den von ihnen selbst seinerzeit betriebenen Hausierhandel ausschalten und ihre alte Kundschaft auf dem Land behalten. Die Freude dieser Fremdlinge war aber nicht von langer Dauer. Sie arbeiteten einige Zeit mit der ihrer Nation eigentümlichen Genügsamkeit, mit großem Fleiß und im Stolz, einer alten Zunft mit ihren schönen Traditionen anzugehören. Da trat die Gewerbefreiheit, der größte Gegner des Gewerbes, ins Leben. Die Vorrechte der Zünfte, der Stolz und die Kraft der Handwerke, sie standen nicht im Einklang mit den bureaukratischen Ansichten einer nur aus gefühllosen Beamten gebildeten Regierung. Die Folgen zeigen sich heute in den schrecklichsten Farben — es sind die großen Warenhäuser, die das Gewerbe erdrücken, die Pofelware, mit welcher Stadt und Land überschwemmt werden, der Hausierhandel, durch den heimatlicher Fleiß geschädigt wird.

Salzburg, Stadt und Land, sie wahren ihren alten Handwerken und deren Erzeugnissen mehr als eine bloße Erinnerung. Begünstigt durch das nahezu vollständig erhaltene Stadtbild der erzbischöflichen Metropole, durch den alten Charakter der Städte, Märkte und Dörfer im Land, begünstigt durch das starke Überwiegen angestammter Bevölkerung hat sich hier noch guter Bürgersinn, viel Heimatliebe im Bauernstand und große Pietät für all das Vergangene erhalten. Dies tritt besonders dort zutage, wo es sich um das große Volksgut auf den Gebieten der Landesgeschichte, der Heimatkunde und der Kunst handelt. Das Museum der Stadt verdankt lediglich solchen günstigen Faktoren seine Entstehung, seine Ausbildung und den großen Reichtum seiner kunstgewerblichen und kulturellen Sammlungen, die wir nicht zum geringsten dem Opfersinn seiner Bevölkerung danken. Erst kürzlich wieder hat sich dieser Heimatsinn durch Ankauf einer bedeutenden Salzburgischen Zinnsammlung aus Hallein glänzend betätigt. Dieser Erwerbung, welche uns ein nahezu lückenlos geschlossenes Bild des Wandels eines wichtigen Handwerkszweiges ermöglicht, ist diese Besprechung gewidmet.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

ARTHUR VON SCALA †

Unmittelbar vor Schluß der Redaktion dieses Heftes von „Kunst und Kunsthandwerk“ empfangen wir die Nachricht vom Tode Arthur von Scalas. Vor wenigen Wochen noch gab er Nachricht von sich und seinem Befinden aus Lana, wohin er sich nach seiner Pensionierung zurückgezogen hatte; über seinen Gesundheitszustand, der schon lange erschüttert war, klagte er eindringlich, aber er sprach doch zugleich den Gedanken aus, nach England reisen zu wollen, dessen Kultur, Leben und Anschauungen seit den Tagen seiner Jugend ganz von ihm Besitz ergriffen hatten. Englische Wohnungskunst mit ihrer Behaglichkeit, Solidität und Übereinstimmung mit Landessitte und bodenständiger Kraft und Gesinnung war ihm wohl vertraut und in ihrer Verpflanzung auf unseren Boden und in ihrer Nachahmung erblickte er die Rettung unseres Kunstgewerbes aus Schultradition und Rückständigkeit. Ohne Kampf und ohne Hinwegsetzung über die Anschauungen, welche durch lange Zeit bei den Versuchen zum Wiederaufbau des heimischen Kunstgewerbes herrschend waren, konnte es nicht abgehen, als Scala 1897 auf den Posten berufen wurde, den vor ihm Eitelberger, Falke und Bucher eingenommen hatten, welchen Laufberger, Teirich, Storck als einflußreiche künstlerische Mitarbeiter zur Seite gestanden waren. Er brachte viel Eigenartiges und Notwendiges mit, was ihn zu seiner Mission besonders befähigte: völlig verschiedene Geistesrichtung, ausgeprägten persönlichen Geschmack, starke Kampflust und Unberührtheit von Doktrinarismus jeder Art. Er war kein Kunstgelehrter und Schulüberlieferung hatte keine Gewalt über ihn, er fühlte sich nicht gebunden an die Studierstube, er war ein Weltkind und besaß den Mut, sich zuzutrauen, die Dinge von andrer Seite anzugreifen, als es bis dahin geschehen war. Seit langem ein kränkelnder Mann und nun ein stiller Mann, war er vor zwölf Jahren, als Fünfziger, einer der Jugendlichsten unter viel Jüngeren, voll überschäumendem Temperament und Tatenlust. So hat er, getragen von dem Wunsche Vieler nach neuen Wegen und Zielen, gestützt und gefördert von mächtigen Kunstfreunden, denen eine andere Ordnung der Dinge längst am Herzen lag, sich sofort, als er an die Spitze des Museums trat, eine führende Stelle erobert in der Kunstrevolution, die wir in Österreich zum Teil später, zum Teil radikaler als in andern Ländern seit dem Ausgang des verflossenen Jahrhunderts auf allen Gebieten des Schaffens durchgemacht haben. Die Eindämmung der entfachten Bewegung machte ihm freilich bald nicht weniger Sorge und Kummer als ihre ursprüngliche Betreibung; der konservative Fortschritt der englischen Kultur, der sich im steten Anschluß an das geschichtlich Gewordene, organisch Herausgebildete vollzogen hat, trat ihm immer wieder als nachahmenswertes Beispiel vor die Seele. Und er mußte es sich gefallen lassen, als Rückschrittler bekämpft zu werden, als er schließlich wieder zu den historischen Grundsätzen jener

Schule einlenken wollte, in deren Verdrängung er sich den Namen eines Reformers erstritten hatte. Das österreichische Kunstgewerbe verdankt ihm viel; die ersten Winterausstellungen, die er im Museum veranstaltete, mit ihrer Kampfstimmung, ihrer Anspannung aller Kräfte, ihrer Offenbarung ganz neuer Seiten und Entwicklungsmöglichkeiten auf weiten Arbeitsgebieten, die allzulange unfruchtbar geschienen hatten, waren eine Reihe von Taten, welche unvergessen bleiben werden. Er hat so gründlich aufgeräumt mit allen Urteilen und Vorurteilen der vorausgegangenen Epoche, daß sie uns, die wir sie doch miterlebt haben, wie ein längst entschwundener Traum erscheint. Und wenn auch alle, die heute die Führung in Händen haben oder sie erringen wollen, ganz andere Ziele vor sich sehen und andere Kräfte in sich fühlen als er, so sollten sie doch nicht vergessen, daß sie seinen Vorstößen die freie Bahn verdanken, auf der sie sich in ihrer Weise heute entwickeln können. Aber auch, wenngleich selbst nicht Literat und Kunstschriftsteller, ein für die literarische Förderung alter und neuer Kunst höchst wertvolles Werk hat er, dem k. k. Österreichischen Museum zur Ehre und zum Nutzen, geschaffen in der Begründung dieser Zeitschrift, die auch nur er mit seinem Wagemut und seiner frischen jugendlichen Unbekümmertheit ins Leben rufen konnte. Und wenn wir eben jetzt in die Lage kommen, im Erweiterungsbau des Museums von einer großen Ausstellungshalle zu dauernder Benutzung für historische und moderne Ausstellungen aller Art Besitz zu ergreifen, einen Teil unserer Sammlungen in dieses Gebäude zu verlegen, dadurch Raum im alten Hause zu gewinnen, die Sammlungen in gute übersichtliche Aufstellung zu bringen und die Bibliothek und Vorbildersammlung auf das doppelte Maß des bisherigen Raumes zu erweitern, dann werden wir uns dankbar der energischen Behebung des lange erduldeten Notstands erinnern, welcher Arthur von Scala in jahrelangem Mühen sich unterzogen hat. So hat er überall im Betrieb und in der Organisation des k. k. Österreichischen Museums Spuren seiner Tatkraft hinterlassen und sein Name wird in Ehren gehalten werden von uns und denen, die nach uns kommen!

* * *

Am 28. vorigen Monats um 4 Uhr nachmittags fand in Untermais-Meran das Leichenbegängnis Arthur von Scalas statt. Der Trauerfeier wohnten bei: Sektionschef Dr. Adolf Müller als Vertreter des k. k. Ministeriums für öffentliche Arbeiten, Erster Vizedirektor Regierungsrat Josef Folnesics als Vertreter des k. k. Österreichischen Museums, Sektionsrat Dr. Friedrich Karminski als Vertreter des k. k. Handelsministeriums, ferner Gesandter Freiherr von Eperjesy, Bezirkshauptmann von Meran Statthaltereirat Albert von Putzer-Reybegg, Bildhauer Heinrich Kautsch aus Paris. Kranzspenden sandten: das k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten, das Kuratorium des k. k. Österreichischen Museums, das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie, das k. k. Österreichische Handelsmuseum, Herrenhausmitglied Willy Ginzkey, Sektionschef Dr. Adolf Müller, Albert Freiherr von Rothschild, der Verein zur Hebung der Spitzenindustrie in Österreich, die k. k. Anstalt für Frauenhausindustrie in Wien, die k. k. Bau- und Kunst-

handwerkerschule in Bozen, die Angestellten des Vereins zur Hebung der Spitzenindustrie in Österreich. Telegraphisch kondolierten: Ihre k. u. k. Hoheiten die Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Annunziata, Seine k. u. k. Hoheit Erzherzog Eugen, Ministerpräsident Freiherr von Bienerth, Präsident des k. k. Obersten Rechnungshofes Dr. Freiherr von Gautsch im eigenen wie im Namen des Kuratoriums des k. k. Österreichischen Museums, Ministerpräsident a. D. Freiherr von Beck und Gemahlin, Minister für öffentliche Arbeiten August Ritt, Generaladjutant General der Infanterie Freiherr von Bolfras und Familie, Statthalter Markus Freiherr von Spiegelfeld, Graf Wilhelm Wolkenstein, Oberlandesgerichtspräsident Freiherr von Call, der Rektor der k. k. Universität in Innsbruck, Gräfin Misa Wydenbruck, das Kuratorium und die Direktion des k. k. Österreichischen Handelsmuseums, die Herrenhausmitglieder Johann Freiherr von Chlumecky, Arthur Graf Enzenberg, Willy Ginzkey, Hugo Freiherr von Glanz und Gemahlin, Karl von Grabmayr und Graf Podstatzky, weiters: Gouverneur Jansekowitsch, General der Infanterie Ernst von Schmedes, Baronin Pfaffenhofen, Albert Freiherr von Rothschild, Direktor Regierungsrat Dr. Eduard Leisching und sämtliche Beamten des k. k. Österreichischen Museums, Maler Toni Grubhofer.

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. Oktober bis 20. März ist die Bibliothek des Museums, wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9 bis 1 Uhr und von 6 bis 8 1/2 Uhr abends, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 1 Uhr geöffnet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat September von 2957, die Bibliothek von 1000 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

LANG-DANOLI, H. Deutsches und ausländisches Kunstgewerbe. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

MICHEL, W. Die künstlerische Objektivität. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

A. H. Architekturplastik von Julius Seidler. (Kunst und Handwerk, 1909, 11.)

CURTI, P. N. Romanische Madonnenstatue aus Obercastels. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. X. 2.)

HAUTMANN, M. Das Bamberger Elfenbeinrelief Cim. 57 auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München. (Die christliche Kunst, V, 4.)

HEINICKE, A. Alte Portale. (Kunst und Handwerk, 1909, 11.)

KLEINSCHMIDT, B. Eine Elfenbeinschnitzerei mit der Himmelfahrt Mariä aus der sogenannten Metzer Schule. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 1.)

LECHNER, A. und A. ZESIGER. Der hölzerne Berner Tell. (Anzeiger für schweizerische Altertumkunde, N. F. X, 4.)

LÜTHGEN, G, E. Charakteristik der spätgotischen Holzplastik des Inn-Salzach-Gebietes. (Die christliche Kunst, V, 5.)

— Entwicklungsmomente der spätgotischen Plastik in Oberbayern. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 2.)

MAYEUR, M. P. Le portail occidental de Sainte-Marie d'Oloron (Basses-Pyrénées) et son iconographie. (Revue de l'Art chrétien, Jän.)

MOLSDORF, W. Die Holzstatue des heiligen Michael in der Kirche St. Andreas zu Köln. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 3.)

RICCI, C. und N. NEBBIA. Le nuove imposte di bronzo nella porta maggiore del Duomo di Milano. (Arte ital. dec. e ind., XVIII, 3—4.)

ROULIN, E. Oeuvres de sculpture de l'abbaye de Silos. (Revue de l'Art chrétien, Jän.)

SCHNÜTGEN, A. Zehn Elfenbeinreliefs des XIV. und XV. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 9.)

— Sechs kölnische Figuren kurz vor und nach 1400. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 2.)

— Sitzende hochgotische Holzmadonna in der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 12.)

— Drei rheinische Holzmadonnen des XIII. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christl. Kunst, XXI, 10.)

— Drei sitzende Holzmadonnen des XIV. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 12.)

SEECK, Fr. Neuzeitliche Friedhofsanlagen. (Dekorative Kunst, Sept.)

WARLICH, H. Posener Brunnen. (Dekorative Kunst, Sept.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

A. H. Julius Mössel. (Dekorative Kunst, Sept.)

BEISSEL, St. Ein Gebetbuch des Kaisers Karl V. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 3.)

ENDRES, J. A. Wandgemälde in der Dominikanerkirche zu Regensburg. (Die christliche Kunst, V, 9.)

ESCHER, K. Die Wandgemälde im hinteren Chor des Großmünsters in Zürich. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. XI, 1.)

HAAS, E. Maximilian Liebenwein. (Die christliche Kunst, V, 8.)

HEATH, D. Some Recently Discovered Miniatures by Robertson, Plimer, Cosway, Engleheart, and Smart. (The Connoisseur, Sept.)

KLEINSCHMIDT, B. Die Miniaturen der Exultetrollen. (Die christliche Kunst, V, 6.)

KREUSSEN, H. Miniatur aus einem Antiphonar des Kölner Klarenklosters. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 2.)

KUHN, P. A. Die neuesten Werke des Malers Fr. Kunz. (Die christliche Kunst, V, 4.)

LANDRY, J. Les Fresques d' Yverdon. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. X, 2.)

MOSER, Kolo. Projekt für die Ausmalung der Heiligen-Geistkirche in Düsseldorf. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

OIDTMANN, H. Die Glasgemälde des Obergadens im Hochchor des Kölner Domes. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 4.)

PRUMLER, R. E. Der Freskenschatz von Muggia. (Die christliche Kunst, V, 5.)

RAHN, J. R. Die St. Stephanskapelle in Zürich und ihre Wandgemälde. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. XI, 1.)

SCHINNERER, J. Sebastian Dayg als Glasmaler. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 2.)

— Schweizer Glasgemälde in der Sammlung zu Maihingen. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. XI, 1.)

SCHMID, A. Kreuzwegbilder. (Zeitschrift für christliche Kunst. XXII, 6.)

SCHNÜTGEN, A. Zwei Hinterglasmalereien des XVI. und XVII. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 4.)

WARTMANN, W. Schweizerische Glasgemälde im Ausland. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. N. F. XI, 1.)

— Martin Ruchensteiner, Glasmaler zu Wil. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. X, 2.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

BRAUN, J. Ein Bilderpluviale im Dom zu Salzburg. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 1.)

— Mittelalterliche Paramente zu Neustift bei Brixen. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 4.)

— Das Rationale bei den Bischöfen von Augsburg. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 12.)

— Zwei mittelalterliche Stolen im Schatze zu Salzburg. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 6.)

KEUDELL, Baroness v. Mrs. Beauclerk's Collection of Fans. (The Connoisseur, Aug.)

SCHMID, A. Nachtrag zum „Taufkleid". (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 9.)

WARLICH, H. Batikarbeiten von Arthur Diener. (Dekorative Kunst, Sept.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

GRUNDY, C. R. Mezzotints after James Ward. (The Connoisseur, Juli.)

HAAS, E. s. Gr. III.

RENTSCH, E. August Geigenberger. (Kunst und Handwerk, 1909, 11.)

STUMM, L. Ein Nachahmer Niklaus Manuels. (Anzeiger für schweizeriscse Altertumskunde, N. F. X, 4.)

WITTE, F. Das religiöse Buch und der Buchschmuck. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 6.)

VI. GLAS. KERAMIK

BORN, K. L. Töpfereien aus der Kunstgewerbeschule Bern. (Dekorative Kunst, Sept.)

ECKINGER, Th. Töpferstempel u. Ähnliches der Sammlung der Gesellschaft „Pro Vindonissa". (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. X, 4.)

HEMMING, Mrs. Sussex Pottery. (The Connoisseur, Aug.)

RHEAD, G. W. Pratt Ware. (The Connoisseur, Sept.)

TATARINOFF, E. Eine Ofenkachel mit Reliefdarstellungen der Thebäerlegende, gefunden zu Solothurn. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. X, 4.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

CLOQUET, M. L. Menuiserie gothique. (Revue de l'Art chrétien, Jän.)

KALKSCHMIDT, E. Der neue Bodenseedampfer „Friedrichshafen". (Dekorative Kunst, Sept.)

Pl. Das Einfamilienhaus Roß in Hannover. (Dekorative Kunst, Sept.)

REINERS, H. Das Chorgestühl des Domes zu Köln. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 9, 10,)

SCHNÜTGEN, A. Vier St. Johannes-Schüsseln des XV. und XVI. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 6.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

A. H. s. Gr. II.

BISSING, Fr. W. v. Die Darstellungen auf den Gefäßen von Egyed. (Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, 1909, 1.)

BODE, W. Maffeo Olivieri, ein venezianischer Kleinbronzenkünstler der Renaissance. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXX, 2.)

FFOULKES, Ch. The Armours of Italy. (The Connoisseur, Sept.)

FRANKE, D. Schmiedeeiserne Gitter. 48 Taf. mit Titelbild, Fol. Stuttgart, J. Hoffmann. M. 20.—.

HEKLER, A. Die hellenistischen Bronzegefäße von Egyed. (Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, 1909, 1.)

PUDOR, H. Damaszener Arbeiten in Japan. (Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, XXVII, 3.)

RATH, A. Entwürfe von Grabkreuzen und Schrifttafelständern aus Schmiedeeisen in allen Stilarten von der Gotik bis zur neuesten Formengebung. I. Ser., 69 Taf. in Lichtdr. Mit XII S. Text. Fol. Wien, A. Schroll & Co. Mk. 12.50.

REUTTER, L. Quelques anciens Fers à repasser d'origine suisse. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. N. F. X, 3.)

RICCI, C. und N. NEBBIA, s. Gr. II.

SCHMITT, J. Stil und Stilvergleichung. Kurzgefaßte Stillehre für Kunstschlosser. 42 S. mit 70 Abb. Fol. Dresden, G. Wolf. M. 2.—.

SCHNÜTGEN, A. Drei Monstranzen des XV. und XVI. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 5.)

— Vier getriebene Tabernakeltürchen des XVI. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 3.)

SIEVEKING, J. Bronzener Volutenkrater im Münchner Antiquarium. (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1908, II.)

ZITTE, R. Die Relieftauschierung. (Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, XXVII, 1—2.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BAUM, J. Edelmetallarbeiten von Artur Berger. (Dekorative Kunst, Juli.)

BENNETT, H. A Collection of Earrings. (The Connoisseur, Sept.)

BRAUN, J. Eine Pluvialagraffe im Schatz von St. Peter zu Salzburg. (Zeitschrift für christl. Kunst, XXI, 12.)

FICKLIN, P. B. Stuart Relies in the Collection of P. Berney Ficklin at Tasburg Hall. (The Connoisseur, April.)

HOPE, W. H. St. John. The Episkopal ornaments of William of Wykcham and William of Waynfleet. (Archäologia, Vol. 60, Part 2.)

JOLLES, A. Die ägyptisch-mykenischen Prunkgefäße. (Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, 1908, 4.)

JONES, E. A. The Drinking Horns and Silver Plate in the National Museum at Copenhagen. (The Burlington Magazine, Juli.)

LOCHNER v. HÜTTENBACH, O. Freiherr von. Weihegabe für die Dormitionskirche in Jerusalem. (Die christliche Kunst, V, 3.)

MÜLLER, J. Goldschmiederechnungen von Meister Josef Tibaldi in Altdorf, 1611—1629. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. XI, 1.)

Old English Silver. (The Burlington Magazine, Mai.)

RASPE, Th. Ein Kelch von ungarischer Drahtschmelzarbeit. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 5.)

RATHBONE, R. Ll. B. Jewellery. (The Art Journal, April, Mai, Juli, Aug.)

Ratssilber, Das, der Stadt Frankfurt am Main. Herausgegeben vom Magistrat. (Leitung der Herausgabe F. Luthmer) 12 Taf. mit III S. Text. Fol. Frankfurt a. M. H., Keller. M. 24.—.

SCHNÜTGEN, A. Neue Monstranz romanischen Stils. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 2.)

WITTE, F. Silbernes Gefäß für die heiligen Öle im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 3.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

DAVENPORT, C. English Heraldic Book Stamp. 8°. p. 460. London, Constable. 25 s.

DES ROBERT, E. Les Sceaux du couvent et de quelques abbés de Châtillon. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre. In-8, 15 p. avec planches.

ENGELHARDT, A. Das Künstlerwappen im graphischen Gewerbe. (Archiv für Buchgewerbe, Febr.)

SAUNIER, C. Monnaies et Médailles. Paris. Petit in-8, 20 p.

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

GRUNDMANN, Rich. Zur Reform unserer Kataloge in Vorbildersammlungen. (Museumskunde, V, 3.)

MARTELL, P. Mitteldeutsche Universitätsbibliotheken. (Archiv für Buchgewerbe, März, April.)

— Norddeutsche Universitätsbibliotheken. (Archiv für Buchgewerbe, Febr.)

— Süddeutsche Universitätsbibliotheken. (Archiv für Buchgewerbe, Mai.)

WECKBECKER, W. Freiherr von. Denkmalpflege und Heimatsschutz in Österreich. (Österreichische Rundschau, 1. Mai.)

BERLIN

H. Keramik auf der Internationalen Volkskunstausstellung in Berlin. (Sprechsaal, 8.)

BERLIN

LANG-DANOLI. Das Märkische Museum in Berlin. (Innendekoration, April.)

— SCHUR, E. Die internationale Volkskunstausstellung im Lyzeumklub zu Berlin. (Dekorative Kunst, Juni.)

BUNZLAU

„Aus der guten alten Zeit". Kunstgewerbliche Ausstellung zu Bunzlau. Auch ein Beitrag zum Kapitel: Bekämpfung der Schundwarenfabrikation. (Sprechsaal, 20.)

DARMSTADT

FUCHS, L. F. Das Arbeiterdorf auf der Hessischen Landesausstellung, Darmstadt 1908. (Die Raumkunst, 1909, 5.)

— Landesausstellung, Hessische, Darmstadt 1908. (Erweiterter Sonderdruck aus: Deutsche Kunst und Dekoration.) 184 S. mit Abb. und 6 Taf. Lex.-8°. Darmstadt, Verlagsanstalt A. Koch. M. 20.—.

DRESDEN

HAENEL, E. Die Internationale Photographische Ausstellung in Dresden. (Dekorative Kunst, Aug.)

DÜSSELDORF

BONES, K. Die Kunstausstellungen in Düsseldorf 1909. (Die christliche Kunst, V, 10—12.)

— BREUER, R. Ausstellung für christliche Kunst, 1909. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

— Katalog der Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf, 1909. XII, 116 S. mit 1 Taf., eingedr. Plan und 64 S. Abb. Kl.-8°. Düsseldorf, L. Schwan. M. 1.50.

— Katalog, Offizieller, der großen Kunstausstellung des Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen, Düsseldorf, 1909. XI, 70 S. mit 1 Taf. und 1 Plan und 75 S. Abb. Kl.-8°. Düsseldorf, A. Bagel. M. 1.50.

ELBERFELD

SCHUR, E. Bürgerliche Wohnungskunstausstellung in Elberfeld. (Kunstgewerbeblätter, April.)

— WIDMER, K. Bürgerliche Wohnungsausstellung in Elberfeld. (Innendekoration, Mai.)

ETRURIA

RATHBONE, F. A Catalogue of the Wedgwood Museum, Etruria. Illustr. 8°. p. 116. 2 s.

FRANKFURT A. M.

Katalog der Sonderausstellung des Kupferstichkabinetts des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main: Die Schabkunst in England. Von Rud. Schrey. 48 S. Fol. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut. 40 Pfg.

KASSEL

WARLICH, H. Kasseler Kunstfrühling. (Dekorative Kunst, Mai.)

LINZ

Errinnerungen an die Linzer Jubiläumsausstellung von 1908. (Frimmels Blätter für Gemäldekunde, V, 4—5.)

LONDON

DALTON, O. M. Catalogue of Ivory Carvings of the Christian Era, in the Department of Mediaeval Antiquities of the British Museum. With Plates. 8°. p. II, 193. London, British Museum. 22 s.

MÜNCHEN

HEILMEYER, A. Die kirchliche Kunst auf der Ausstellung München 1908. (Die christliche Kunst, V, 7.)

— MICHEL, Wilh. Die Kritik der Ausstellung München 1908. (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1908, II.)

— PALLMANN, H. Die königliche graphische Sammlung zu München 1758 — 1908. IV, 93 S. mit 4 Taf. Kl.-8°. München, F. Bruckmann. M. 1.—

— WOLF, G. J. Die Ausstellung bemalter Wohnräume in München. (Dekorative Kunst, Aug.)

PARIS

BELVILLE, E. L'Exposition de l'Éclectique. (L'Art décoratif, März.)

— MIGEON, G. La Collection Victor Gay aux Musées Nationaux. (Gazette des Beaux-Arts, Mai.)

— — La Collection de M. Piet-Lataudrie. (Les Arts, Aug.)

— L'Orfèvrerie française à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Livre Ier. Le XVIIIe siècle. Rapport du Comité d'Installation. M. Henri Bouilhet, rapporteur. Saint-Cloud, imprimerie Belin frères. Grand in-8. XV—283 p. avec gravures.

— VERNEUIL, M. P. Les Objets d'Art au Salon. (Art et Décoration, Aug.)

ROM

RIDDER, A. de. La Collection Barberini au Musée Kircher. (Les Arts, März.)

STOCKHOLM

BRÖCHNER, G. The Exhibition of Swedish Applied Art at Stockholm. (The Studio, Aug.)

TÖLZ

VOLL, K. Sammlung Huber in Tölz. (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1908, II.)

TROPPAU

BRAUN, E. W. Das Kaiser-Franz-Joseph-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau und seine Sammlungen 1883—1908. Im Auftrag des Kuratoriums verfaßt. 30 S. mit 27 Abb. und 25 Lichtdr.-Taf. Fol. Leipzig, K. W. Hiersemann. Mk. 12.—.

WIEN

BERNDL, R. Ausstellung Kunstschau Wien 1908. (Kunst und Handwerk, 1909, 5.)

— HEVESI, L. Internationale Kunstschau, Wien 1909. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juli.)

— LEOBNER, H. Das technische Museum für Industrie und Gewerbe in Wien. (Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, XXVII, 3.)

ZÜRICH

BAUR, A. Die Züricher Raumkunstaustellung. (Innendekoration, Juli.)

Alle für „Kunst und Kunsthandwerk" bestimmten Sendungen sind an die Redaktion dieser Monatsschrift, Wien, I., Stubenring 5, zu richten. — Für die Redaktion verantwortlich: Franz Ritter.

ÜBER EINE GRUPPE SÜDDEUTSCHER FAYENCEN MIT BLAUMALEREI VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU



S gibt in Museen und Sammlungen, besonders Süddeutschlands, eine zahlreiche Menge von Fayencegeräten, die zumeist in Blaumalerei, seltener in Scharffeuerfarben, in einer gewissen Abhängigkeit von den ornamentalen Mustern der Rouen-Fayencen bemalt sind und die bisher mit Sicherheit keiner Fabrik zugeschrieben werden konnten, da sie keine bestimmt nachweisbare Fabriksmarke, wohl aber zur weiteren Komplikation alle möglichen Buchstaben, Monogramme und Zeichen, zumeist in Kobaltblau, aufweisen. Immerhin konnte der aufmerksame Beobachter einige zusammengehörige Gruppen konstatieren. An die Rouen-Vorbilder sowie die Fayencen von Moustiers schlossen sich auch die Formate der Geräte zum Teil an, die großen runden und ovalen profilierten Aufsätze mit gewellten und gebuckelten Rändern, die zum Teil als Untersätze für Salzfässer, Zuckerstreuer, Essig- und Ölkannen etc. dienten — das Preisverzeichnis des K. F. Hannong von 1729 nennt zum Beispiel einen „Surtout in Oval mit acht Salz- und Pfefferbüchsen" —, die großen ovalen, runden, vier-, sechs- und achtseitigen Schüsseln und Platten, gleichfalls mit gewellten und gebuckelten Rändern und so weiter. Es ist ja bekannt, daß die großen Rouen-Schüsseln neben den Delftern als Ersatz für die 1709 auf Befehl Ludwigs XIV. zur Einschmelzung eingelieferten Silberschüsseln der französischen Aristokratie dienten und besonders die Schaubüfetts zierten, wie es ein um 1700 zu datierender anonymer französischer Stich des k. k. Österreichischen Museums hübsch veranschaulicht (Abbildung Seite 551). Es ist fraglos, daß der ornamentale Dekor der Rouen-Fayencen die Quelle war, auf welche derjenige dieser süddeutschen Speisegeschirre zurückzuführen ist,



Straßburger Fayenceteller in Scharffeuerfarben (Museum Straßburg)

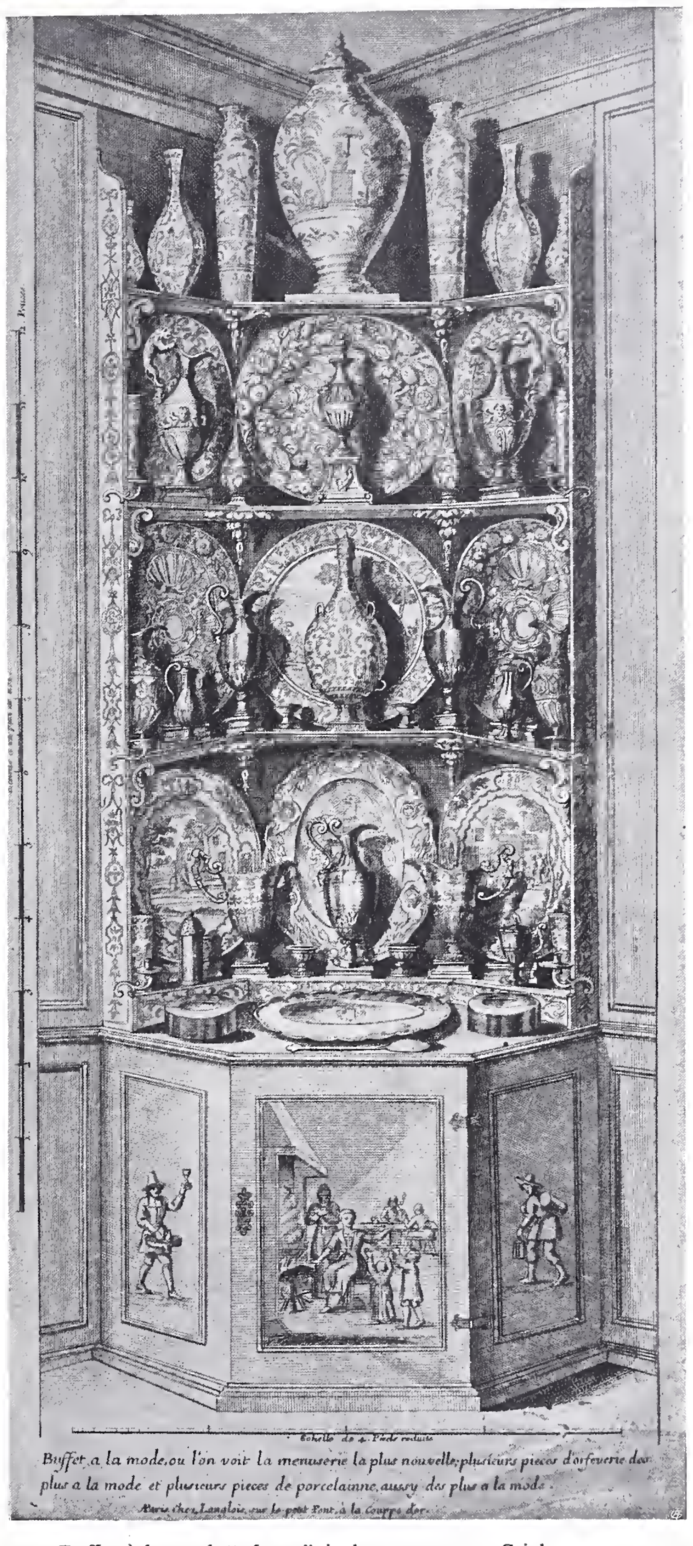


Straßburger Fayencekanne in Blaumalerei (K. k. Österreichisches Museum)

aber ebenso sicher ist es auch, daß er hierbei nicht unbeträchtliche Modifikationen erfuhr. Ein mehr oder minder starker Naturalismus tritt an die Seite dieser Akanthuspalmetten und Blattfriese, bestehend aus allerlei einheimischen Früchten und Blüten. Doch davon soll noch die Rede sein. — Man hat bisher die Bedeutung der Straßburger Fabrik, vor der Blütezeit unter Paul Hannong, welche durch die prächtigen Muffelblumen auf der schimmernden weißen Glasur sich auszeichnete, ignoriert oder doch sehr unterschätzt. Und doch gehörte diese Stammfabrik der Hannongs das ganze XVIII. Jahrhundert hindurch zu den führenden keramischen Betrieben desselben. Noch im Jahre 1793 berichtet der Professor Johann Samuel Halle in seiner zu Berlin erschienenen Schrift „Praktische Kenntnisse zur Verfertigung des Englischen Steinguts, der Fayencen und der ächten Porzellane“: „Eine der besten und schönsten, bekannt gewordenen Fayencen ist die Strassburgische, denn diese kömmt der Emaille am nächsten. Die übrigen Fayencen weichen ihr sowohl an der Feinheit der Glasur als an der hohen Weisse.“

Wenn man die Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit des Betriebs in den Fayence- und Porzellanfabriken des Hannong von zirka 1750 an in Hagenau (Fayencen), Straßburg (Fayencen und Porzellane) und Frankenthal (Fayencen und Porzellane) berücksichtigt, so ist der Schluß berechtigt, daß auch schon in der Zeit von 1720 bis 1750 die Fayencen des Hannong Bedeutung und Wert hatten. Das bezeugen die allerdings recht lückenhaft erhaltenen Akten der Fabrik und das bezeugen auch allerlei Notizen in den Akten der andern Fabriken. Unsere Untersuchung wird erweisen, daß besonders die Blaumalereien von Straßburg, das ja auch geographisch eine Etappe zwischen den französischen und deutschen Fabriken war, für eine Anzahl süddeutscher Fabriken vorbildlich waren. Übrigens spricht dafür ein urkundlicher Beweis. In den auf die Göppinger Fayencefabrik bezüglichen Akten des Ludwigsburger Archivs fand ich einen Bericht unter dem 17. Juli 1749, laut dessen Christian Rupprecht von Pappenheim unter anderm versicherte, daß er „durch

abhibirung besonderen Fleisses in der Glasur, samt dem gemähl der blauen Farbe und reinen Praeparirung der Erden die Waare so gut als die zu Strassburg und Royans zu verfertigen getraue“.



„Buffet à la mode“, französischer anonymer Stich, um 1700

Es galten also die Straßburger Blaufayencen aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts als gute, die man neben denen von Rouen nennen konnte. Den strikten Beweis nun, daß wir es hier mit Signaturen von Malern aus der Straßburger Manufaktur zu tun haben, liefern die einzelnen Teile eines großen Speiseservices im Straßburger Kunstgewerbemuseum. Einen Teller aus demselben erwarb auch das Troppauer Museum. Die Bemalung besteht aus recht dekorativ auf den Flächen, meist den Rändern, der Hohlkehle und einem Teil des Fondes angeordneten größeren und kleineren, noch stark unter ostasiatischem Einfluß stehenden Blütenzweigen und allerlei Insekten. Es sind gute, kräftige Scharffeuerfarben, die verwendet wurden. Als Marken kommen auf einigen Stücken — die andern sind unbezeichnet — die Buchstaben R und G mit zwei kleinen Zweigchen zu beiden Seiten (Markentafel Straßburg, Nr. 10 und 11) sowie eine Signatur ḢK (Nr. 9) vor, letztere auf dem obengenannten Teller im Troppauer Museum, dem auf Seite 549 abgebildeten



Straßburger Fayenceteller mit Muffelfarben (Museum Straßburg)

Straßburger Exemplar und der feinen Schokoladekanne des k. k. Österreichischen Museums (Abbildung Seite 550). Denselben Dekor, die kleinen gelben, eisenroten und blauen, knapp an den braunroten Zweigen aufgesetzten Blüten, aber ohne die Insekten übernahmen die Fayencen mit Muffelfarben, die von ungefähr 1745 bis 1750 an das Hauptkontingent der Straßburger Produktion bilden. Und zwar sind diese zierlich und sorgfältig gemalten Blütenzweige in Muffelmalerei Kopien des Scharffeuerdekors, die ältesten in der neuen Technik, die Vorläufer des bekannten effektvollen Straßburger Blumendekors. Eine so bemalte Schüssel im Straßburger Museum führt als Marke das kleine h (Nr. 7) in grüner Farbe (Abbildung Seite 552), eine frühere Straßburger Marke, die Schricker sogar noch der Zeit des Karl Franz Hannong (1719 bis 1730) zuweist, allerdings ohne Beweiskraft. Sicher ist nur, daß die Marke die eines Straßburger Malers aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ist, der hauptsächlich Blaumalereien im Rouen-Genre lieferte; in Blau signierte Fayencen von ihm besitzen unter anderm das Germanische Museum, das Museum in Straßburg, das Historische Museum in Basel und das Reichenberger Museum.

Nachdem wir auf diese Weise als sichere Straßburger Marken die auf der Markentafel

8 1	F 2	IB 3	SL 4	5
6	h 7	8	HK 9	R 10
y G y 11	IM 12	.J. 13	IM 14	FL 15

Markentafel Straßburg

Straßburg* reproduzierten Nr. 7, 9, 10, 11 erkannt haben, können wir auf Grund eines großen Speiseservices mit Blaumalerei im Basler Historischen Museum die Anzahl der Straßburger Signaturen erweitern. Unter den Marken dieses Services finden wir wiederum das kleine h (Nr. 7), außerdem aber die weiteren Marken Nr. 1, 2, 3, 4, 5 und 13. Der ornamentale Randdekor ist der den Rouen-Vorbildern entnommene, in der Mitte ist ein bei den Straßburger Fayencen und deren Nachahmungen überaus beliebtes Motiv gemalt, ein zierlich geschwungener langer Zweig mit sternförmigen und Glockenblüten, Knospen, Blättchen, einer herabhängenden Birne und einem auf dem Zweig sitzenden langgeschwänzten Vogel. Daneben finden wir als Motiv für den Fond einen gutgezeichneten Blütenzweig (Abbildung nebenstehend), manchmal auch einen Blumenkorb (vergleiche Abbildung Seite 554).



Straßburger Fayenceplatte mit Blaumalerei (Museum Straßburg)

Die beiden Marken R und G gestatten aber noch weitere Schlüsse. Sie erweisen nämlich eine wiederum zusammengehörige Gruppe von Fayencen — meist sind es gut und kräftig modellierte barocke Terrinen mit vorwiegender Blaumalerei — als Straßburger Produkte anzusprechen. In Parenthese füge ich übrigens noch zur Verstärkung dieser Zuschreibung bei, daß sich

* Das Monogramm Nr. 12 ist wohl auf den Maler Joh. Nicol. Mittmann zu deuten, der nach Hanauer (Les faïences de Haguenau 1907, Seite 60) 1749 als Maler unter Paul Hannong genannt wird.

vom Maler G im Bayrischen Gewerbemuseum zu Nürnberg eine rechteckige Platte mit geschwungenen Schmalseiten befindet, deren Dekor (in Blaumalerei mit der für Straßburg charakteristischen Mangankonturierung) mit dem der abgebildeten Platte des Straßburger Museums übereinstimmt, die das bekannte ligierte Monogramm Paul Hannongs trägt. Nahezu identisch, mit demselben Mittelzweig, ist der Randdekor einer blaugemalten ovalen, in Straßburg gekauften Platte des Troppauer Museums, mit der R-Marke. Um nun auf die oben genannten barocken Terrinen zurückzukommen, so sei hier



Straßburger Fayenceschüssel mit Blaumalerei und P. Hannongs Monogramm (Museum Straßburg)

gleich bemerkt, daß ich dieselben früher irrtümlicherweise* für frühe Höchster Arbeiten erklärt habe. Es gibt nämlich im Berliner Kunstgewerbemuseum eine barocke, reich reliefierte Terrine, ähnlich der bei Zais (Höchst, Seite 4) abgebildeten Höchster, die jetzt das Hamburger Kunstgewerbemuseum besitzt und die neben dem Mainzer Rad die beiden Buchstaben R und G trägt. Aber wir haben es hier mit geschickten Muffelmalereien zu tun, während die barocken Straßburger Terrinen, zu Reichenberg (Marke 4), Freiburg in Baden, Museum (R und G), gleichfalls mit vier Volutenfüßen und Artischockengriff wie

* Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums Reichenberg, 1905. Seite 30, farbige Tafel einer Terrine des Museums ebenda.

auf dem Reichenberger Exemplar, ein bei Teinturier* erwähntes Stück von derselben Form (Marken 6 und 10) und endlich ein viertes im Hamburger Museum (Marke 9) in Blaumalerei dekoriert sind, wobei die Artischocke in türkisgrüner Farbe erscheint.

Endlich sind wir jetzt imstande, die vielumstrittenen prächtigen Fayencen im Schlößchen Favorite bei Rastatt endgültig gleichfalls als Straßburger Arbeiten zu erklären. Übrigens haben schon Schricker**, der sie abgebildet hat, und Teinturier dieselben für Straßburg reklamiert, ohne allerdings den Beweis dafür durchführen zu können. Die meisten dieser prächtigen großen Stücke,



Straßburger Fayenceaufsatz mit Scharffeuerfarben (Kunstgewerbemuseum Karlsruhe)

diese Terrinen in Form von Auerhahn, Truthahn, Perlhuhn, Enten, von Krautkopf, Spargelbündel sind unsigniert, wenige nur tragen wiederum das G. Übrigens besteht auch hier die Möglichkeit einer Verwechslung mit Höchster Werken. Die Wildschweinskopf-Terrine zum Beispiel, die Schricker als Straßburger Erzeugnisse mit abbildet, ist sicher eine Höchster Arbeit. Im Berliner Kunstgewerbemuseum steht dasselbe Modell mit dem Mainzer Rad und dem Monogramm des Höchster Buntmalers Joh. Zeschinger, von dem es auch

* Les anciennes manufactures de porcelaine et de faïence, 1868, S. 56.

** Straßburger Fayencen und Porzellan und die Familie Hannong, 1710 bis 1780. Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, IV, 1898, Seite 155, 156 und 159.

einige signierte Fayencen zu Favorite gibt. Es haben eben die Höchster Modelleure und Maler in der Frühzeit dieser Fabrik gern nach den vortrefflichen Straßburger Vorbildern gearbeitet, vielleicht sind auch die Höchster Maler R und G identisch mit den Straßburger Malern desselben Zeichens und wurden für die neue Fabrik gewonnen, ein überaus häufiger Vorgang in der Geschichte der Keramik des XVIII. Jahrhunderts.

Den Blumenkorb als Fondmitte bei Straßburger Tellern, Schüsseln, Platten, Aufsätzen etc. veranschaulicht eine Platte mit energisch geschwungenem Rande des Straßburger Museums in Blaumalerei und der Marke 9 (Abbildung Seite 554). Blüten und stilisiertes Blattwerk füllen den Korb, der auf einer Basis von gut gezeichnetem und streng stilisiertem Akanthusblattwerk ruht. Das Randmuster zeigt den bereits erwähnten, aus dem Rouen-Dekor weiter entwickelten naturalistischen Schmuck von allerlei Blüten, großen Rosen, Glockenblumen etc. In vollkommener Ausbildung und auf der Höhe, bereichert durch Tulpen, Birnen, Äpfel, Trauben etc., mit reichem naturalistischen, gleichfalls aus Blüten und Trauben gebildetem Mittelstück, ist dieser Dekor zu finden an einem großen Aufsatz des Karlsruher Kunstgewerbemuseums (Abbildung Seite 555, Marke Nr. 8), der außer mit Blau auch mit den übrigen Scharffeuerfarben, die kräftig und leuchtend sind, bemalt ist.



Ansbacher Fayenceplatte mit Blaumalerei (Germanisches Museum Nürnberg)

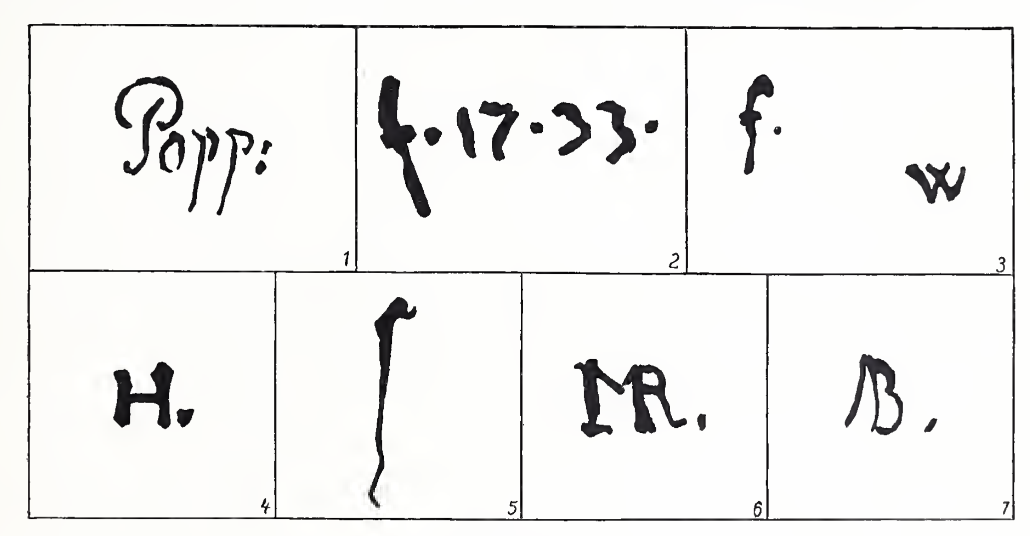
Dieselbe Qualität von brillantem Scharffeuerdekor besitzen zwei Fayencen des Münchner Nationalmuseums mit den Marken P. und FL (Nr. 8 und 15). Und wenn wir nun diesen schönen und wirksamen naturalistischen Dekor wiederfinden auf der Reichenberger Terrine, die am angeführten Orte farbig reproduziert ist, so gewinnen wir zu allem Überfluß noch ein weiteres Argument für die unzweifelhaft sichere Provenienz aller dieser Fayencen aus den Malerstuben der Straßburger Manufaktur während der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Selbst in späterer Zeit hat man übrigens noch daselbst vereinzelt Blaumalereien geliefert.



Ansbacher Fayenceaufsatz mit Blaumalerei (Germanisches Museum Nürnberg)

Die datierten Ansbacher Fayencen des Kaspar Ripp und Oswald aus dem Jahre 1711 bis gegen Ende des zweiten Jahrzehnts im XVIII. Jahrhundert stehen noch ganz unter dem Hanau-Nürnberger Einfluß. Mit dem Beginn der dreißiger Jahre aber, ungefähr zu derselben Zeit, wo man anfing, die prächtigen „grünen Fayencen" zu malen, setzt der Einfluß der blauen Rouen-Malereien ein, offenbar oder wohl sicher vermittelt durch Straßburg.

Als sichere Ansbacher Arbeiten aus der Mitte der dreißiger Jahre des XVIII. Jahrhunderts lassen sich jetzt eine Reihe von zusammengehörigen Blaumalereien im Rouen-Charakter bestimmen. Den Beweis liefern verschiedene Schüsseln und Platten eines Speiseservices in der an interessanten süddeutschen Fayencen reichen Sammlung des Fränkischen Kunst- und



Markentafel Ansbach

Altertumsvereins in Würzburg, die durch zwei so unterrichtete und kenntnisreiche Männer wie die Herren G. H. Lockner und Architekt Stöhr verwaltet wird. Es sind die von den Rouen-Vorbildern her bekannten Formate, die achtseitige Schüssel in verschiedener Größe, die rechteckige Platte mit den abgestumpften Ecken etc. Charakteristisch ist auch der gebuckelte Randstreifen, den die Ansbacher Fayencen der grünen Familie gleichfalls haben und der direkt den chinesischen Vorbildern entnommen ist*. Das Randmuster im Rouen-Genre und die eigenartig gewundene Sternrosette in der Mitte des Fondes kehren bei allen Stücken des Services wieder. Alle möglichen Marken tragen diese Fayencen, die ich hier nicht alle wiedergeben kann. Sie bleiben meinem im Verlauf des nächsten Jahres erscheinenden „Lexikon der deutschen Porzellan- und Fayence-Marken des XVIII. Jahrhunderts" vorbehalten. Hier will ich nur die zur Lokalisierung und Datierung wichtigen Marken anführen, nämlich einmal die Jahreszahl 1733 in Verbindung mit f (Markentafel Ansbach Nr. 2), dann die zweimal wiederkehrende Signatur „Popp" (Nr. 1), der Name des damaligen Verwalters der Ansbacher Fabrik. Durch diesen evidenten Nachweis der Ansbacher Provenienz lassen sich auch die Marken zweier weiterer Stücke aus diesem Service im Germanischen Museum, darunter die Ligatur (Nr. 7, Abbildung Seite 556), als Ansbacher Arbeiten erkennen.



Künersberger Fayenceplatte mit Blaumalerei (K. k. Österreichisches Museum Wien)

Einen weiteren Typus von Ansbacher Blaumalerei repräsentiert der runde Aufsatz mit gewelltem Rande und der Marke MR (Germanisches

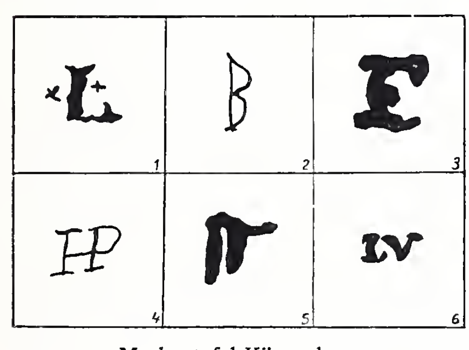
* Vergleiche meinen Aufsatz in der Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums, 1908, Seite 18ff.



Künersberger Fayenceplatte mit Blaumalerei (Landesgewerbemuseum Stuttgart)

Museum, Abbildung Seite 557, Nr. 6), die sich nach einer von Jacquemart mitgeteilten Signatur „Mathias Rosa im Anspach" auf diesen Maler deuten läßt*.

Stark unter Ansbacher Einfluß stehen die früheren Künersberger Blaufayencen. Wie weit wir dabei mit dem Medium der Öttingen-Wallersteinschen Fabrik zu rechnen haben, ist vorläufig ungewiß, da die wenigen signierten Öttinger Fayencen** offenbar aus etwas späterer Zeit stammen. Aber jedenfalls müssen wir dieses Medium unbedingt annehmen, wenn auch sicher manche direkten Beeinflussungen der Künersberger Blaumalereien durch Straßburger Modelle vorkamen. Die ersten Arbeiter der Öttinger Fabrik kamen aus Ansbach und die späteren Hauptmaler in Künersberg, Sperl und Leinfelder, gingen aus der Öttinger Fabrik hervor. Im Jahre 1740 ließ der Leiter der letztgenannten Fabrik neben andern Waren sich auch Fayencen aus Straßburg senden, um deren Dekor kennen zu lernen. Sicher können wir nun der Künersberger Fabrik eine Serie von Geschirren mit Blaumalerei zuweisen, die gleichfalls noch in ziemlicher Anzahl vorhanden sind. Die Konstatierung ist möglich auf Grund eines Speiseservices im Historischen Museum zu Frankfurt am



Markentafel Künersberg

* Ein letztes, in doppelter Beziehung wichtiges Beweisstück ist eine in den keramischen Handbüchern schon lange geführte Fayence mit der Marke A / P / MR, die als Ansbach, Popp, Mathias Rosa aufzulösen ist.

** Dr. Diemand, Keramische Monatshefte, 1905, Seite 99 ff. E. W. Braun, „Cicerone", 1909, Seite 54.



Künersberger Fayencekanne mit Blaumalerei (Bayrisches Nationalmuseum München)

Main, das als Geschenk aus einer alten dortigen Familie kam und aus verschiedenen Stücken besteht: einem großen Aufsatz mit vier festen ovalen Doppelbehältern für Gewürze, ferner achtseitigen, runden und ovalen Schüsseln und endlich einem Aufsatz aus je vier aufgestellten geschwungenen Delphinen in zwei Etagen, ein Modell, das unter anderm auch die Holitscher Fabrik kopiert hat. Ganz abgesehen davon, daß die Stücke alle aus demselben Hause kamen, ist ihre Zusammengehörigkeit auch sonst sofort erkenntlich. Charakteristisch sind das dunkle Blau der klar gezeichneten Ornamentik, die gut modellierten kräftigen Formen der Platten mit den geschwungenen Rändern und endlich die vortreffliche, stark glänzende, leuchtend weiße Glasur. Die Künersberger Fabrik stand um 1745 auf der Höhe ihres Könnens und manche der dort gemalten Fayencen gehören zu dem Besten, was die damalige Zeit an deutscher Fayencekunst aufzuweisen hat. Bezeichnend für die Ornamentik ist, abgesehen von dem allerdings nicht stets vorkommenden und ostasiatischen Vorbildern entnommenen Mittelfeld, dem Vogel auf einem Blumentopf mit kreisförmig ausstrahlenden lockeren Zweigen, der wiederum auf einem quadratischen Sockel steht, besonders das Randmuster, bestehend aus einem inneren breiteren Streifen in der Hohlkehle, der auf blauem Grund ausgesparte weiße magere Bandelwerkfriese und Blütenrosetten zeigt, unterbrochen von weißen Feldern mit halben Blütenrosetten und Palmettengebilden. Den halbkugeligen Streifen, an den sich der gebuckelte Rand anschließt, füllt bei den eckigen Stücken, die jeweilige Seite nicht ganz bedeckend und unterbrochen an den Ecken durch Punktrosetten, ein einfaches Spiralmuster. Eines der Stücke aus diesem Service im Frankfurter Museum ist nun mit der vollen Signatur „Künersberg“ bezeichnet. Die andern tragen die auf der Markentafel „Künersberg“ mitgeteilten Signaturen, die somit gleichfalls als Künersberger Marken zu gelten haben. Die reproduzierte achteckige Schüssel des k. k. Österreichischen Museums in Wien mit der F.-Marke (Markentafel Künersberg, Nr. 3, Abbildung Seite 558) repräsentiert den Typus und Dekor des Frankfurter Services. Übrigens hat man in Künersberg neben diesem geschilderten Randmuster auch manchmal den charakteristischen Straßburger Mittelzweig mit Birnen und Vögeln verwendet (Württembergisches Landesgewerbemuseum, Abbildung Seite 559, und Bayrisches Gewerbemuseum in Nürnberg). Ein drittes Mittelfeld ist die



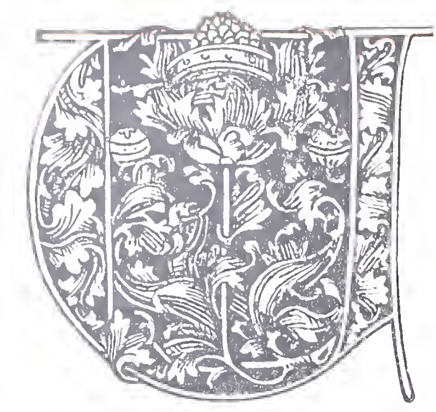
Salzburger Fayenceplatte in mit Mangan konturierter Blaumalerei (K. k. Österreichisches Museum Wien)

von Ansbach übernommene Sternrosette, die eine runde Platte des Frankfurter Services (Marke LV, Nr. 6) und eine Schüssel des Bayrischen Gewerbemuseums (bezeichnet „Künersberg") führt. Den vollen Ortsnamen trägt auch die hübsche, wohl nach einem Edelmetallvorbild geformte Henkelkanne des Bayrischen Nationalmuseums zu München (Abbildung Seite 560), die in dekorativ wirksamer Weise das von den Rändern des Frankfurter Services bekannte Muster abwechselnd in Blaumalerei auf weißem Grund und in Weiß ausgespart den blauen Grund zeigt.

Die meisten der noch recht zahlreich erhaltenen süddeutschen Blaumalereien mit ornamentalem Dekor können wir von nun an mit Sicherheit den drei oben behandelten Fabriken zuschreiben. Aber ebenso sicher ist es auch, daß die kleineren gleichzeitigen Manufakturen in Süd- und Mitteldeutschland, wohl auch die des Nordens, die offenbar beliebte und gangbare blaue Ware kopiert haben. Ich weise nochmals auf den Bericht Rupprechts in den Göppinger Akten hin. Zerbster, Erfurter, Höchster, Schretzheimer Fayencen, um nur diese zu nennen, gibt es denn auch, die sich als solche Imitationen erweisen. Doch würde dies hier zu weit führen und bleibt meinem Markenlexikon aufbewahrt. Nur ein einziges Stück, das gleichfalls hierher gehört, sei noch besprochen und auf dieser Seite abgebildet, eine Platte des k. k. Österreichischen Museums in mit Mangan konturierter Blaumalerei mit Chinoiserie im Fond und einem Randmuster, das sich als deutlich erkennbare Kopie eines Künersberger Vorbilds erweist. Die vertieft unter der Glasur eingedruckte Marke S und der Vergleich mit andern sicheren Salzburger Fayencen läßt erkennen, daß die Schüssel in der Salzburger Manufaktur erstanden ist*.

* Es erübrigt mir noch die angenehme Pflicht, dem Direktor des Straßburger Museums, Herrn Professor Dr. Polaczek, zu danken, der mir im vorigen Jahre die Photographien anfertigen ließ, die den Abbildungen auf Seite 549, 552, 553 und 554 zugrunde liegen.

AMERIKANISCHE KUNSTAUSSTELLUNGEN DER SAISON 1908 BIS 1909 VON KLARA RUGE-NEWYORK



UNSERE letzte Kunstsaison war ziemlich lebhaft. Es gab eine Menge Ausstellungen, die auch interessante Werke brachten, den Künstlern aber materiell wenig nutzten. Die meisten bekamen die wirtschaftliche Krise, die im Herbst 1907 begonnen hatte, noch recht unangenehm zu spüren. So mancher Reiche, der früher gerne Kunstwerke kaufte, schien sie nun für einen entbehrlichen Luxus zu halten. Es blieb deshalb vielen Künstlern nichts anderes übrig, als sich mit der Anerkennung der Kritik zu begnügen. Nur einem Maler, der gewissermaßen zur Sensation der Saison wurde, war der Dollarsegen im reichsten Maße zuteil geworden. Dieser Glückliche war der Spanier Sorolla. Er hatte in den Räumen des spanischen Museums in Newyork 400 Bilder ausgestellt, die er alle verkaufte. Damit war aber sein Glück noch nicht zu Ende. Er war so schnell in Mode gekommen, daß es für viele unserer Millionäre einfach zum guten Ton gehörte, sich von Sorolla malen zu lassen. So erhielt er denn noch eine beträchtliche Zahl von Porträtbestellungen. Auch William Taft, der Präsident der Vereinigten Staaten, ließ sich von Sorolla malen.

Des Spaniers sonnige Freilichtkunst mit ihrer treffenden, keck virtuosen Technik ist gewiß bewunderungswürdig. Ich möchte ihn aber als Künstler doch nicht so hoch über die meisten inländischen und ausländischen Maler stellen, wie es hier ernst zu nehmende Kritiker getan haben. Sorolla hatte aber zweifellos einen Erfolg, wie ihn so durchschlagend noch kein Künstler erlebt hat. Selbst Tageszeitungen, die sich sonst wenig um die Malerei kümmern, brachten nicht nur Berichte, sondern selbst Leitartikel über den Spanier. Und das abgelegene Museum war während der ganzen Ausstellungszeit von Besuchern überfüllt. Sonst werden die üblichen Ausstellungen vom großen Publikum gemieden.

Sorolla ist sicher ein starker Könner, zum großen Künstler aber fehlen ihm Ideen und die gestaltende Phantasie. Das Motiv der meisten Bilder war die Jugend, die an der spanischen Küste badete oder sich am Strande sonnte.

Die große Zahl seiner Gemälde, darunter auch Porträte, imponierte gerade so wie seine Freilichtkunst. Das fast gleiche Motiv der Landschaften war sogar mit ein Grund, daß sie sich leichter verkauften. Man verlangt hier leider in kaufkräftigen Kreisen immer mehr, daß die Künstler das Motiv, durch das sie bekannt wurden, mit geringen Variationen beibehalten. So kommt es, daß wir heute unseren Wüsten-, Schnee-, Föhren-, Neger-Wahrsagerinnen-, Schuhputzermaler und noch manchen anderen „Spezialisten" haben. Es ist eine ähnliche Erscheinung wie bei den Virtuosen der Bühne,


Daniel C. French, Der trauernde Sieg

wenn auch die einen wie die andern dieser talentierten Künstler die lähmende Eintönigkeit ihrer Virtuosenstücke schon längst satt haben, des lieben Geldes wegen wagen sie es dennoch nicht, zu andern Motiven überzugehen. Es ist deshalb kein Wunder, daß auch die Ausstellungen, die die Werke dieser Künstler bringen, etwas eintönig sind.

Das bewies auch die letzte Saison, die jedoch als Ganzes künstlerisch erfolgreich war. An diesem Erfolg nahmen alle maßgebenden Jahresausstellungen und einige Spezialausstellungen teil.

Zu den maßgebenden Jahresausstellungen, mit denen begonnen werden soll, kann man nun auch wieder die des Water Color Clubs zählen. Seit diese Ausstellung nicht mehr von den Impressionisten beherrscht wurde, krankte sie mehrere Jahre bedenklich an Dilettantismus. Sie ist nun aber ganz unter die Führung bedeutender Künstler gekommen, die auch in akademischen Ausstellungen einen hervorragenden Platz einnehmen.

In der letzten Saison war nichts mehr von ihrem einstigen dilettantischen Charakter zu bemerken. Leider hatte sich Childe Hassam, unser größter

Impressionist, der früher an der Spitze des Water Color Clubs gestanden war, von der Ausstellung zurückgezogen. Weniger zu bedauern ist es, daß nun auch Hassams Nachahmer, die ihm wohl die Ausstellung verleidet haben, nicht mehr zu sehen waren.

Der einzige Preis, den der Water Color Club verleiht, ist in der letzten Saison einer Dame zuerkannt worden. Er wurde der Frau Adelaide Deming für ihr feines Gemälde „Mondschatten" verliehen.

Auch sonst sind Frauen mit bemerkenswerten Werken hervorgetreten. So hatte Alathea Platt, von deren Gemälden in meinem letzten Bericht einige reproduziert wurden, eine Anzahl Interieurs ausgestellt, die namentlich auch koloristisch bedeutend waren. A. Schilles kraftvolle Malweise kam besonders in einigen Kinderporträten zur Geltung. Lucy May Stanton fesselte durch das charakteristische Porträt einer Mutter mit vier Kindern. Mariana Sloans „Weiden", Emma Lampert Coopers „Der Fluß bei Vitré" und Mary Langtrys „Dunkler Teich" waren gleichfalls Bilder, die zu den besten Stimmungslandschaften gehörten.

Von großem Reiz in Farbe und Technik waren auch die „Mohnblumen" von Clara F. Howard. Eine kräftige Technik zeigte Clara Mc. Chesnay in dem Bild „Kürbisse".

Unter den männlichen Ausstellern möchte ich besonders Hermann Dudley Murphys „Meeresstrand" hervorheben. Die mattschimmernde Nebelatmosphäre, die das Bild zeigt, ist mit feinem Empfinden wiedergegeben.

Beachtenswerte Gemälde waren auch W. Ritschels „Dämmerung", Charles Austin Needhams „Das Ende des Tages", George Wharton Edwards „Sonniger See", Howard Russel Buttlers „Woge" und D. L. Murdocks „Fischers Heim".

Alle diese Landschaften bewiesen die Fähigkeit der Amerikaner, auch in der spröden Aquarelltechnik Stimmung und koloristische Wirkungen zu erreichen. Das trifft ganz besonders noch bei Colin Campbell Cooper zu. Es gelingt diesem hochbegabten Künstler, selbst unsern nüchternsten „Wolkenkratzern" in dunstiger Atmosphäre noch eine poetische Stimmung zu verleihen.

Zu Anfang Dezember wurde in den ungenügenden Räumen der Fine Art Society die jährliche Winterausstellung der Academy of Design eröffnet. Für die Skulpturen konnte diesmal der angebaute „Riding Circle" des Multimillionärs Frank Jay Gould benutzt werden. Früher war die Skulptur immer das Stiefkind in den Ausstellungen der Academy gewesen; hauptsächlich aus Raummangel. In der letzten Saison brauchte sie nun aber vor den Bildern nicht zurückzustehen.

Von all den Bildhauerwerken war Daniel Chester Frenchs „Trauernder Sieg" am bedeutendsten. Die Skulptur stellt eine edle weibliche Gestalt dar, die anscheinend aus einer Felsenhöhle hervortritt. In der ausgestreckten rechten Hand hält sie den Siegeslorbeer, während das mit der linken emporgehobene Gewand das Antlitz beschattet. Die Wirkung ist ernst und feierlich



Daniel C. French, Alice Freeman Palmer Memorial

mit einem Anflug von Melancholie. Ich möchte hier noch das neueste größere Werk dieses vornehmen Künstlers erwähnen. Es ist das „Alice Freeman Palmer Memorial", ein Relief, das im Wellesley College, einer Frauenhochschule im Staate Massachusetts, am 9. Juni 1909 enthüllt wurde. Frau Freeman Palmer war viele Jahre die beliebte Präsidentin der Hochschule gewesen. Das Relief zeigt die Alma Mater, die mit gütig-mütterlicher Innigkeit die junge Studentin nach absolviertem Studium ins Leben geleitet. Dem Antlitz der Alma Mater hat der Künstler den Ausdruck gegeben, der Frau Palmer zu eigen war. Ihr eigentliches Porträt schmückt aber den Sockel. French kann heute als der bedeutendste Bildhauer der Vereinigten Staaten gelten.

Einer der ersten ist auch Lorado Taft, ein phantasievoller Künstler aus Chicago. Er hatte für die Ausstellung der Academy ein Werk gesandt, das alle übrigen an Gedankentiefe überragte. Leider stand aber die Idee nicht auf gleicher Höhe mit der Ausführung. Es ist eine große Gruppe, die Taft „Die geistig Blinden" nennt. Sie stellt eine Menge verzweifelter Menschen dar, die ihre Arme gegen Himmel strecken. Einige Mütter heben auch ihre Kinder empor. Alle fordern und flehen um Erbarmen. Die Komposition ist schön, aber doch zu skizzenhaft, namentlich mit Rücksicht auf die großen Dimensionen. Isidor Konti, der österreichisch-amerikanische Bildhauer form-

schöner Skulpturen, die auf Renaissance-Idealen beruhen, erfreute durch zwei Arbeiten. Die eine nannte er „Orpheus", die andere stellte eine Brunnengruppe dar.

Viele der übrigen Skulpturen, die zum Schmuck von Gebäuden bestimmt sind, wirkten in dem verhältnismäßig kleinen Ausstellungsraum zu derb. Sie werden aber am richtigen Platz wohl die gewünschte Wirkung erreichen.

Mit ausgezeichneten Werken war die Kleinkunst vertreten. Die hervorragendsten Arbeiten brachte F. G. R. Roth. Dieser stark talentierte Tierbildhauer hat nun, wie seine Gruppen in der Ausstellung zeigten, mit Erfolg das Gebiet der Keramik aufgesucht. Früher arbeitete er fast ausschließlich in Bronze. Roth ist auch ein tüchtiger Porträtkünstler. Zum erstenmal kam der Preis zur Verteilung, den Frau Helene Foster Barnett für die beste Skulptur eines Künstlers unter 30 Jahren gestiftet hat. Die Auszeichnung wurde Robert J. Aitken für eine mythologische Gruppe verliehen.



F. G. R. Roth, Porträtkopf in Steinzeug

In der Gemäldegalerie der Ausstellung ward der Carnegie-Preis, der für das beste Bild bestimmt ist, Henry Brown Fuller zuteil. Er bekam den Preis für sein dekorativ gehaltenes, konventionelles Gemälde „Triumph der Wahrheit über den Irrtum", zwei Frauengestalten.

Den Proctor-Preis, der für das beste Porträt der Ausstellung gegeben wird, erhielt Charles Noel Flagg. Das Gemälde beweist viel Charakterisierungstalent. Unbegreiflich ist aber die Verleihung der Isidor Memorialmedaille an Wm. S. Kendall für sein Bild „Unfug". Es ist in der Idee unbedeutend und banal in der Ausführung. Man bekommt ein etwa zwölfjähriges nacktes Mädchen zu sehen, das mit verschmitztem Lächeln auf einem Sopha kauert und die rechte Fußsohle kitzelt. Es wäre ein trauriges Armutszeugnis für die amerikanische Kunst, wenn dieses Bild als die beste figurale Komposition, für die der Preis gestiftet wurde, gelten müßte. Glücklicherweise waren denn doch noch bessere Figurenbilder in der Ausstellung. Immerhin ist heute noch im allgemeinen der amerikanische Landschafter dem Figurenmaler überlegen. Doch machen sich jetzt einige jüngere Künstler bemerkbar, die nicht nur das figurale Fach zu meistern beginnen, sondern auch neue Motive einführen.

Soweit das neue Motiv in Betracht kommt, ist zunächst Jerome Myers zu nennen. Dieser Künstler sucht sich auf der untern Ostseite Newyorks, einem armen übervölkerten Bezirk, in dem die Angehörigen sehr verschiedener Nationalitäten wohnen, seine Sujets. Er hatte in der Ausstellung der Academy

ein Gemälde, das eine Landungsstelle für Schiffe zeigte, wo an heißen Sommerabenden arme Leute Erholung suchen. Die tiefen, warmen Töne des Abendhimmels glühen auf den Gesichtern der müde hingestreckten Menschen. Aber auch den Humor der Ostseite, die harmlosen Freuden der Jugend malt und skizziert Myers in charakteristischer Weise.

Gleichfalls von der Ostseite holen sich Ettore Zacovelli und andere, die mehr eine soziale und für hier neue Kunst bevorzugen, ihre Motive.

Von den Figurenbildern, die sowohl in der Komposition als auch in der Technik besser waren als das preisgekrönte, sind Helen Furiers „County



Jerome Myers, Straßenszene aus dem Italienerviertel Newyorks

fair“ und Elliot Dangerfields „Junger Hirte“ zu nennen. Jenes Gemälde bringt auch echt amerikanische Typen. Ferner sind hervorzuheben „Die Heimkehr vom Maskenball“ von F. A. Bridgman, die „Kaskade“ von Frederick Ballard Williams und des bedeutenden Malers Hawthornes Bild „Fischer“.

Im Porträtfache interessierten vor allem J. S. Sargents Bildnisse. Keck und mit charakteristischer Treue hatte er die klugen Züge von Josef Pulitzer, Eigentümer des Newyorker Sensationsblattes „The World“, wiedergegeben. Ein zweites Porträt von Sargent war Pulitzers Gattin. Dieses Gemälde war trotz der virtuosen Technik weniger interessant als das andere.

Zu einer persönlichen Porträtkunst ist W. V. Schevill gekommen. Als er vor mehreren Jahren von seinen Studien in Deutschland nach der ameri-



W. V. Schevill, Kinderporträt

kanischen Heimat zurückkehrte, war er ein vorzüglicher Schüler Lenbachs. Inzwischen aber hat er sich zu einer eigenen Kunstauffassung durchgerungen. Er strebt heute besonders nach realistischer Wahrheit. Seine Technik ist kräftig, sicher und von unmittelbarer Treue. Eine Probe hiervon gibt auch das Bild vom Präsidenten der Vereinigten Staaten, den Schevill erst im vergangenen Sommer gemalt hat, weshalb das Porträt noch nicht öffentlich ausgestellt werden konnte, hier aber doch nicht unerwähnt bleiben soll. Es zeigt alle Vorzüge von Schevills Kunst. Er malte den Präsidenten im Auftrag des Kriegsministeriums und zur selben Zeit, als Taft auch von Sorolla porträtiert wurde. Der Spanier, der den Präsidenten im Auftrag von dessen Bruder malte, stellte Taft im weißen Sommeranzug als freundlich lächelnden Privatmann dar. Schevill hingegen malte ihn als ernsten Staatsmann und in ganz realistischer Auffassung, es ist das Porträt in jeder Hinsicht eine treffliche Arbeit.

In der Ausstellung der Academy fielen durch gute Bildnisse namentlich noch J. J. Shannon, Frederick Naegele und Wm. Smedley auf. Erwähnenswert sind auch die Porträte von Amanda Brewster-Sewell, W. E. Bryan und V. W. Gilchrist.

Die Landschaftsmalerei war wieder durch viele Gemälde vertreten, deren harmonisches Kolorit und virtuose Technik aufs neue das hohe Niveau der Künstler auf diesem Gebiet bezeugten. Von den Malern der „Tonal School of America", die ich in dieser Zeitschrift schon öfters genannt habe, waren von den besten charakteristische Bilder ausgestellt. Selbst Henry



W. V. Schevill, Damenporträt

Ranger, der Führer der Tonal School, dessen Gemälde man gewöhnlich nur in Sonderausstellungen findet, war der Academy nicht fern geblieben. Auch Williams, Groll, De Haven und andere boten gute Leistungen, nur vermißte man neue Motive. Eigene Wege geht Edward Potthast, der mit seinen farbenreichen und fein gestimmten Bildern immer wieder etwas Besonderes zu sagen weiß. Herb und durchaus persönlich waren auch die Landschaften von Jonas Lie. Gleichzeitig mit dieser Winterausstellung der Academy gab es in dem neuen Anbau des Metropolitan Museums eine deutsche Kunstausstellung. Sie war lange vor der Eröffnung als „repräsentativ" für Deutschlands Kunst ausposaunt worden. Die Amerikaner hatten deshalb Großartiges erwartet — und sind schwer enttäuscht worden. Nur eine tendenziöse Reklame konnte dieser Ausstellung einen repräsentativen Charakter zuschreiben. Einzelne bedeutendere Werke konnten den allgemeinen, ungünstigen Eindruck des Ganzen nicht ändern. Die Deutschen waren den Amerikanern nur in der figuralen Komposition weit überlegen, in koloristischer und technischer Hinsicht boten sie aber nichts Neues.

In der Auswahl der Werke von neueren und zum Teil hier noch unbekannten Künstlern hatte man beträchtliche Fehler begangen, so brachte man zum Beispiel dekorative Gemälde, die, aus ihrer ihnen angepaßten Umgebung herausgerissen, an den nüchternen Wänden der kleinen Ausstellungsräume

ihre Wirkung völlig einbüßten. Ein weiterer Fehler war, Illustrationen zu bringen, die hier unmöglich verstanden werden konnten. Ferner litten mehrere weibliche Bildnisse und Studienköpfe trotz der trefflichen Technik und prägnanten Auffassung unter der abstoßenden Wirkung des Modells. Für das absichtliche Hervorheben des Häßlichen können sich aber die Amerikaner nicht begeistern.

Die Skulptur war so dürftig vertreten, daß es besser gewesen wäre, wenn man sie ganz fortgelassen hätte. Ich erwähne diese Fehler vor allem deshalb, weil, wie es scheint, auch eine österreichische Ausstellung geplant wird und es von einschneidender Wirkung wäre, die Fehler der Deutschen zu vermeiden. Die Frühjahrsausstellung der Academy, die eigentlich die Hauptausstellung der Saison ist, bot weniger als die des Winters. Am stärksten wirkte



Marblehead-Töpferei, Gefäße von Arthur E. Baggs

auf mich Colin Campbell Coopers Gemälde „Grand Central Station, New York". Es ist dem Künstler gelungen, in die Rauchatmosphäre, in die der große Bahnhof und die benachbarten Häuser gehüllt sind, eine seltsam realistisch-poetische Farbenstimmung zu legen.

Der Clarke-Preis für die beste Komposition wurde Lydia F. Emmet für ihr anmutiges Bild „Spielgefährten" zuteil.

Die drei Hallgarten-Preise, für die besten Werke bestimmt, die von Künstlern unter 35 Jahren geschaffen wurden, erhielt Daniel Garber für sein Gemälde „Pferde", das in Farbe und Zeichnung vorzüglich war; Charles Rittmeyer für das Bild „Nach dem Balle" und Ben-Ali-Haggin für eine Frauengestalt.

A. Albrigt Wigand erhielt für ihr feines Gemälde „Eine Dame in Blau" den Julia A. Shaw-Preis, der für das beste von einer Frau gemalte Bild bestimmt ist. Mit der Iness-Medaille für das beste Landschaftsbild ward Ben Forster für sein Gemälde „Früher Mondaufgang" ausgezeichnet. Die Saltus-

Medaille bekam G. de Forest Brush für seine „Familiengruppe". Dieser Künstler malt meistens seine eigene Familie. Die Bilder sind zart getönt und glatt in der Technik.

Ein wirkungsvolles Gemälde war William F. B. Starkweathers „Dunkle Wasser". Es zeigt eine düstere Felsenküste, an der zwei Frauen neben einem steinernen Christusbild ruhen. Charles W. Hawthornes „Zitronenmädchen" und „Heimkehrende Fischer" waren zwei Gemälde, die durch charakteristische Zeichnung und Farbe Eindruck machten.

Hervorzuheben sind noch Frau Murphys feiner Studienkopf aus der Kolonialzeit und Albert Gauls „Toter Bote". Die Gruppe der jungen Realisten, an deren Spitze Robert Henri steht, hatten kraftvoll gemalte Studien gesandt. Von den Porträten interessierten hauptsächlich Sargents Bildnis der Gräfin



Marblehead-Töpferei, Gefäße von Arthur E. Baggs

Lado Szechenyi, geborenen Vanderbilt, sowie „The Misses S." von Ellen C. Emmet. Dieses Bild, das einige Mädchen von zigeunerhaftem Typus vorführt, beweist in Auffassung und Technik ein hervorragendes Können.

An Landschaften war die Ausstellung wieder am reichhaltigsten. Besonders bedeutende neue Künstler oder eigenartige Motive waren aber nicht zu entdecken.

Die Skulpturen waren diesmal wieder, aber nicht zu ihrem Vorteil, in den Bildersälen verteilt. Am meisten Eindruck machte auf mich „Der erwachende Marmor" von Chester Beach. Der Künstler läßt aus dem Stein die Formen eines Weibes entstehen. Wirkungsvoll waren auch „Füllen im Schneesturm" von Anna Hyatts, „Die Bacchantin" von Abastenia St. Leger-Eberle und Janet Scudders leicht koloriertes Porträt in Relief.

Sehenswert war die Ausstellung der Water Color Society. Einen eigentlichen „Clou" gab es aber nicht. Immerhin bewies diese Ausstellung, wie die bereits besprochene des Water Color Clubs, daß die Amerikaner alle Vorzüge



Fred G. R. Roth, Deckelgefäß in Steinzeug

ihrer Stimmungsmalerei, die infolge unserer Atmosphäre viele warme Töne verlangt, auch in Wasserfarben überraschend fein zu erreichen wissen.

Den einzigen Preis, der in der Ausstellung der Water Color Society für das beste Bild gegeben wird, erhielt Eduard Dufner für das Gemälde „Reflectionen".

Außer diesen mehr repräsentativen Ausstellungen gab es noch viele andere, die zum Teil hervorragend waren, aber wenig neue Talente brachten. Erwähnt sei die „Rand School of Social Science", die zu Beginn des vergangenen Sommers eine kleine, aber recht interessante Ausstellung veranstaltet hatte. Im allgemeinen wurde jedoch der Fehler begangen, namentlich solche Maler zur Beteiligung aufzufordern, die bereits an der Spitze der hiesigen Künstlerschaft stehen. Gerade diese Ausstellung hätte aber vor allem jene Künstler berücksichtigen sollen, denen durch das herrschende Cliquenwesen der Weg zur Öffentlichkeit erschwert wird.

Nur einige von diesen Künstlern waren in der Rand School zu finden. Am bedeutendsten war John Hennigs Fry's Gemälde „Träumerei". Es stellt zwei westliche Indianer dar, die sinnend in die gewaltige Felseneinsamkeit des großen Canyons hinausblicken. Das Bild gehört sowohl durch sein Motiv, als auch durch Komposition und Farbe zu den bemerkenswertesten Gemälden der Saison.

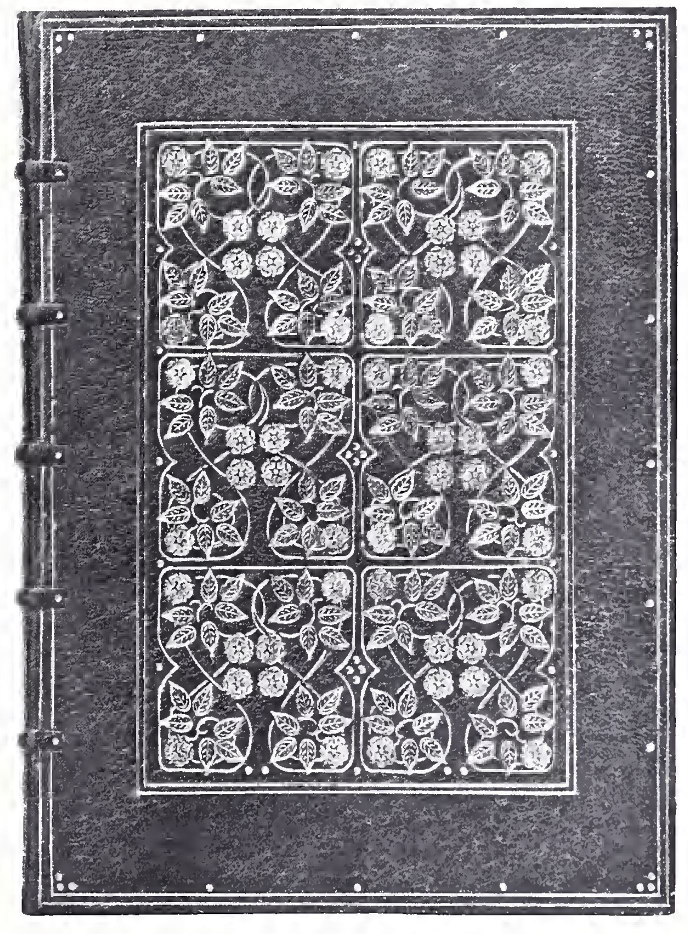
Sehr verschieden von Fry ist der stark talentierte Eugene Higgins, von dessen Werken in der Rand School eine größere Anzahl ausgestellt war. Dieser Künstler ist namentlich als Radierer und Illustrator bekannt. Auch er holt, wie Jerome Myers, der auch in dieser Ausstellung vertreten war, mit Vorliebe seine Motive von der Ostseite Newyorks. In Higgins Bildern kommt aber das Elend mit einer düsteren Gewalt noch mehr zum Ausdruck. Aus seinen Arbeiten spricht die eigene trübe Lebenserfahrung, besonders auch die freudlose Kindheit. Nur unter großen Schwierigkeiten konnte er sich zur Kunst emporarbeiten. Die Licht- und Schattenwirkungen seiner Werke, die im Motiv ganz modern sind, erinnern vielfach an Rembrandt.

Ein anderer Maler, der schwer zu kämpfen hatte und durch eine Spezialausstellung die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, ist Samuel Weiß. Er fesselt durch Landschaften und Seestücke von besonderem koloristischen Reiz. Duftige Stimmung und Kraft wechseln in seinen Bildern. Weiß war zuerst Zigarrenmacher, dann Schwitzbudenschneider. Schließlich konnte er aber in der Academy Kunstklassen besuchen. Den wesentlichsten Teil seiner Ausbildung verdankt er aber dem Maler Henri Mosler, der Weiß zu seinem

Schüler erkor. Zwei andere erwähnenswerte Ausstellungen wurden im „Woman's Art Club“ abgehalten. Die eine war für Aquarelle und die zweite, spätere, für Ölgemälde. Über die besten Künstlerinnen, die in diesen Ausstellungen vertreten waren, habe ich schon früher geschrieben. Da sie nichts Neues, Eigenartiges gebracht haben, so will ich nur zwei hervorheben, auf die ich in meinen letzten Berichten nur flüchtig hingewiesen habe.

Die eine ist die gegenwärtige Präsidentin des Clubs, Mrs. Ruth Payne Burgess, die Gattin des ersten Austauschprofessors, den die Vereinigten Staaten nach Deutschland geschickt hatten. Sie hat sich namentlich durch Porträte ausgezeichnet, denen künstlerischer Geschmack und sichere Technik zu eigen sind. Die andere Malerin ist Frieda Voelker-Redmond, die als eine der besten Blumenmalerinnen gelten darf. Ihre Technik ist flott und ihre Farben zeigen Fülle und frische Kraft. Ihre Arrangements sind nicht gekünstelt, sondern haben eine natürliche Harmonie.

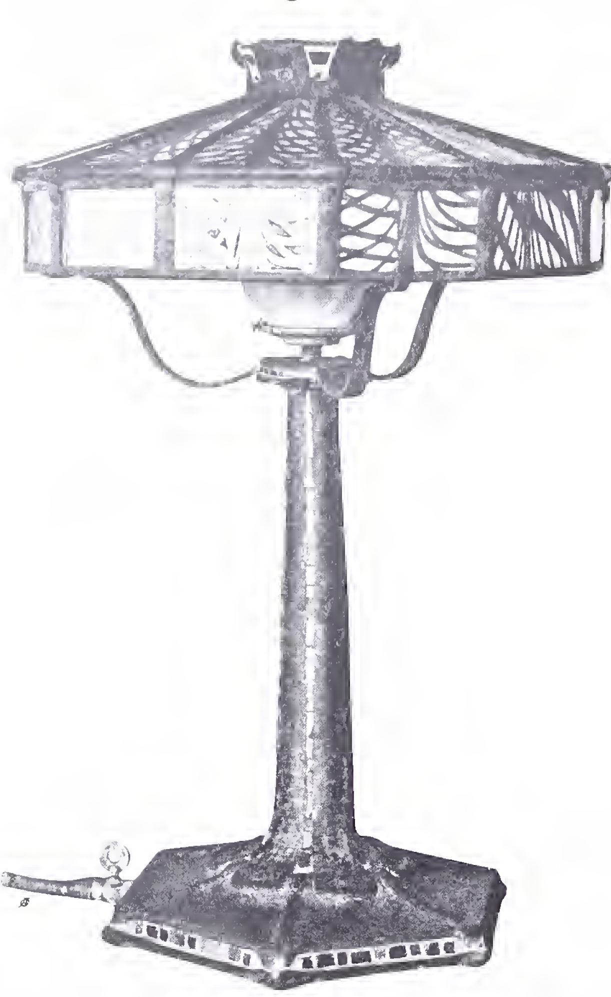
Eine Malerin, die im „Pen and Brush Club“ sowie in verschiedenen Ausstellungen sich als Könnerin erwies, ist Ida Burgess. Sie zieht das dekorative Fach vor, wozu sie ihre schöpferische Phantasie befähigt, und macht daher auch Entwürfe für Glasmalerei. Die Ausstellung der „Architectural League“ wurde wie gewöhnlich zwischen der Winter- und der Frühjahrsausstellung der „Academy“ abgehalten. Ihre Räume waren in Fine Arts Building. Sie umfaßte alle Kunstgebiete, also auch das Kunsthandwerk. Natürlich war in erster Linie wieder die Architektur berücksichtigt worden. Unter den vielen interessanten Entwürfen möchte ich vor allem die neue „Bahnstation für New Hawen“ nennen. Das Projekt ist von dem Architekten C. Gilbert von Newyork. Es ist ein prachtvoller Bau, der egyptische Motive verwendet, aber doch auch originelle Züge aufweist. Unselbständiger mit seinen antiken Tempelformen ist ein imposanter Entwurf für ein neues Newyorker Postgebäude von Mc. Kim, Mead und White. Von dekorativen



Gertrude Stiles, Chicago, Bucheinband

Entwürfen für figurale Plastik will ich besonders die eindrucksvollen Gestalten von Edwin Blashfield hervorheben, die er für das Staatskapitol von Wisconsin entworfen hat. Unter ihnen sind die Figuren, die den Mississippi und die Zukunft darstellen, von einer kraftvollen Schönheit.

Eine interessante Auffassung beweisen Fred Dana Marshs dekorative Gemälde, die die verschiedenen Arten des Ingenieurwesens personifizieren, aber nicht in allegorischer Form, sondern durch Arbeitergruppen von großer künstlerischer Wirkung. Noch erwähnt seien Maxfield Parishs farbenreiche Skizze für ein Wandgemälde und Joseph Laubers edel gehaltenes dekoratives Bild „Die See".



J. C. Burdick, Elektrische Lampe, Kupfer und Perlmutter

Das Kunstgewerbe war wegen Raummangels nicht gerade reich vertreten. Immerhin befanden sich unter den vorhandenen Stücken sehr gute Arbeiten. So hatte die Grueby Faience Co. in Boston Fayencen für ein Zimmer in Chicago gesandt, die durch prächtige Tönung auffielen. Der Bildhauer Roth hatte auch hier keramische Arbeiten, namentlich Tierstücke ausgestellt, die in Form und Farben hohe künstlerische Qualitäten zeigten.

Bemerkenswert waren auch die Lederarbeiten von T. F. Baldwin. Es gelingt ihm, altitalienische und spanische Lederarbeiten treffend nachzuahmen. Die Ausstellung, die ausschließlich dem Kunstgewerbe gewidmet ist, die Exhibition of the National Society of Craftsmen, fand in der Mitte des Winters statt. Sie zeigte einen bedeutenden Fortschritt gegenüber der letzten Saison. Besonders in Lederarbeiten und Bucheinbänden fand man Vortreffliches. Im vorhergegangenen Jahre waren diese Branchen kaum vertreten, nun aber gehörten sie zu den reichhaltigsten Abteilungen der Ausstellung. Auffallend schön waren die Lederarbeiten von Charles R. Yandell & Co. Allerdings haben wir es auch hier mit Nachahmungen älterer Stile zu tun. Das geschieht aber so kunstvoll in Ausführung und Kolorit, daß diese Arbeiten mit viel Recht bewundert werden; man verwendet sie namentlich für Wandschirme und Möbel. Unter den Lederarbeiten waren auch die von Winifrid Wilson, einer Schülerin von Alphonse Mucha, bemerkenswert. In

der Behandlung des Materials hat die Künstlerin eine eigene Technik, die sie durch Experimente gewonnen hat. Ihre Entwürfe sind geschmackvoll und zeigen, daß sie wohl durch Muchas Einfluß der Moderne näher gebracht wurde, als dies im allgemeinen bei den hiesigen Kunsthandwerkern der Fall ist. Eine andere Ausstellerin von Ledersachen, die vorzügliche Arbeiten bot, war A. Granger. Sie zieht den Lederschnitt nach Wiener Methoden vor. Nur für die Färbung des Leders durch flüssige Farben hat sie ihre eigene Art.



Pult aus der Kunstschnitzereischule von K. Rydingsvärd, Newyork

Erwähnt zu werden verdient auch der Campaneros Shop in San Francisco. Von dieser Firma werden hauptsächlich Geldbeutel, Kartenhalter und Lampenteller individuell und geschmackvoll ausgeführt.

Unter den Ausstellern von Kunstbucheinbänden fehlte leider unser bedeutendster Kunstbuchbinder M. Zahn aus Memphis, Tennessee, wo er der Toofschen Binderei vorsteht. Seine Arbeiten können mit den besten des Auslands konkurrieren.

Von den Ausstellern, die geschmackvolle und gediegene Kunsteinbände geschickt hatten, seien Gertrude Stiles, B. Lexow, R. Miller und E. Laatz hervorgehoben. Ihre Arbeiten kamen der Moderne nahe, ohne allerdings persönliche Züge aufzuweisen. Für manche Einbände waren noch so altmodische Fileten gebraucht worden, daß die Aussteller die Bücher wohl nur der sauberen Arbeit wegen gesandt hatten. Auch der Titelsatz ließ oft viel zu wünschen übrig. Immerhin ist hier kein Mangel an guten Handvergoldern, nur scheinen sie noch zu sehr an den alten Mustern zu hängen. Bis jetzt hat man noch nicht den Eindruck, daß sie für das Buch charakteristische Entwürfe zu bringen vermögen. Ausnahmen machen nur Zahn und einige andere.

Besonders reich war die Ausstellung der Society of National Craftsmen wieder im Schmuckfach. Zum großen Teil und mit sehr guten Arbeiten waren die Kunsthandwerker vertreten, über die ich in meinen beiden letzten Artikeln geschrieben hatte. Zu ihnen gehören Mabel V. Luther, Josephine H. Shaw und Grace Hazen, die alle wieder eigenartige Arbeiten ausgestellt

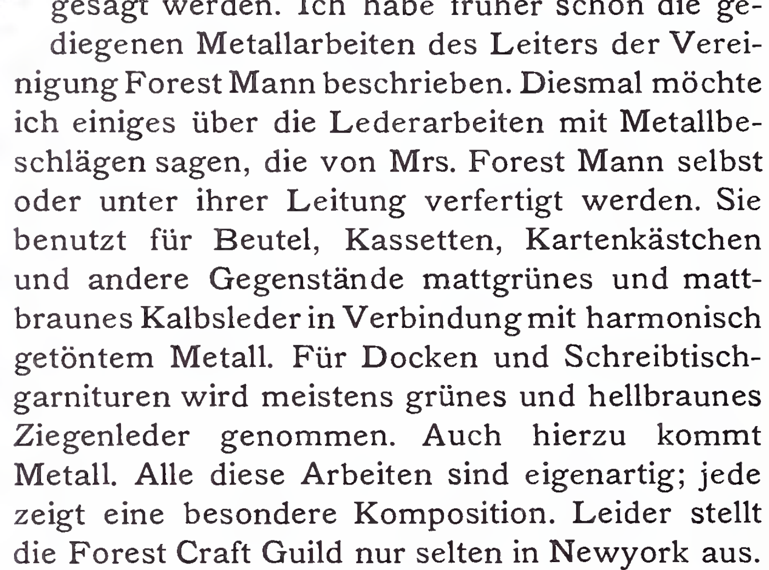


Charles Rohlfs, Buffalo, Stuhl

hatten, die Ideen enthielten und in der Ausführung geschmackvoll waren. Von M. W. Peckham wurden schöne Broschen und Pendants aus amerikanischen Edelsteinen ausgestellt. Hervorzuheben sind auch die interessant geformten Schnallen von Herbert Kelly und die modernen Kämme, Pendants und Ringe der Miss Dennings, die für ihre Arbeiten in geschickter Weise mexikanische Opale, Jade und Email verwendet. Sehr hübsche Ringe und Broschen waren von A. R. Fröhlich und E. B. Vedder ausgestellt worden.

Ein ermutigender Fortschritt ist, daß man auch von den Schülerinnen der freien Abendschulen geschmackvolle Arbeiten zu sehen bekam, die sich auch als verkäuflich erwiesen. Das dürfte wohl dazu führen, daß in diesen unentgeltlichen Fortbildungsschulen das Kunsthandwerk immer mehr gepflegt wird.

Einen bedeutenden Fortschritt fand man auch in den Metallarbeiten. Als die schönsten Stücke in diesem Fach möchte ich die Kupfersachen von J. C. Burdick nennen. Es wird von ihm oxydiertes Kupfer, das eine meergrüne Farbe hat, mit Perlmuttereinlagen zu Lampenschirmen, Leuchtern, Kartentellern, Blumenbehältern und anderen Gegenständen verarbeitet. Zur künstlerischen Farbenwirkung kommen zum Teil noch originelle Formen. Hier soll auch einiges über die Arbeiten der Forest Craft Guild gesagt werden. Ich habe früher schon die gediegenen Metallarbeiten des Leiters der Vereinigung Forest Mann beschrieben. Diesmal möchte ich einiges über die Lederarbeiten mit Metallbeschlägen sagen, die von Mrs. Forest Mann selbst oder unter ihrer Leitung verfertigt werden. Sie benutzt für Beutel, Kassetten, Kartenkästchen und andere Gegenstände mattgrünes und mattbraunes Kalbsleder in Verbindung mit harmonisch getöntem Metall. Für Docken und Schreibtischgarnituren wird meistens grünes und hellbraunes Ziegenleder genommen. Auch hierzu kommt Metall. Alle diese Arbeiten sind eigenartig; jede zeigt eine besondere Komposition. Leider stellt die Forest Craft Guild nur selten in Newyork aus. Man muß gewöhnlich nach den Ausstellungen in Boston, wenn man ihre Arbeiten sehen will.



Die Ausstellung der National Society of Craftsmen brachte auch einige interessante Textilsachen. Zu diesen gehörten in erster Linie Albert Harters Vorhänge und Draperien. Harter ist ein bekannter Figurenmaler, der lange im Orient gelebt hat, durch dessen Kunst er sich beeinflussen läßt. Er hat



Stuhl aus der Kunstschnitzereischule von K. Rydingsvärd, Newyork

hier nun eine Werkstätte für Textilarbeiten eingerichtet, deren Erzeugnisse Anklänge an orientalische Muster haben. Zu seinen beliebtesten Farben gehört ein helles Pfauenblau als Grund, auf dem dann Orangefarben, sowie mattroter, brauner und grüner Dekor in wirksamer Weise hinzutreten.

Auch Mary Gray wird durch den Orient beeinflußt. Das bewiesen ihre ausgestellten Vorhänge, die mit Malereien dekoriert waren.

In Aufschwung kommt neuerdings die künstlerische Korbflechterei. Das zeigten auch viele Arbeiten in dieser Ausstellung. Am besten gefielen mir die Körbe von Jennie Clinton. Sie sind aus farbiger Raffia verfertigt und mit stilisierten Blumen und Vögeln verziert. Die Arbeiten waren durch Indianermuster beeinflußt. Geschmackvolle Arbeiten hatte auch Mimie B. Clayton ausgestellt. Die übrigen Sachen waren hübsch, aber nicht hervorragend. Sehr dürftig war das Möbelfach vertreten, wenigstens was die Quantität betrifft. Die bemerkenswerten Aussteller waren eigentlich nur Karl Rydingsvärd und seine Schüler. Was diese gebracht hatten, war reichhaltig und interessant.

Rydingsvärd ist von Geburt Schwede, der in seiner Heimat Holzschnitzer war. Als solcher hat er hier eine Spezialschule gegründet, die die erste im Lande wurde. Er hat auch die kräftigen und ausdrucksvollen Stile der Isländer und Skandinavier eingeführt. Nach seinem System sind im Teachers College der Columbia Universität, der Rhode Island School of Design und andern bedeutenden Instituten des Landes Klassen eingeführt worden. Seine eigene Spezialschule in Newyork wird von Angehörigen aller Stände besucht. Außer denen, die sich des Erwerbs wegen der Holzschnitzerei und Kunsttischlerei als Beruf widmen, nehmen in dieser Schule auch reiche Frauen und Mädchen Unterricht.

Was nun die Töpferei anbelangt, so zeigte sie, wie immer in Newyork, auch in der Ausstellung der National Society of Craftsmen viel des Guten. Während in der vorletzten Saison die großen Firmen, wie Grueby, Rookwood, Van Briggle und andere dieser Ausstellung fern geblieben waren, hatten sie sie diesmal reich beschickt. Hervorzuheben sind die schönen, hellfarbigen Vasen, die Rookwood ausgestellt hatte. Geschmack verrieten auch die Vasen in antiker Form von der Marblehead Pottery.

Besondere Bedeutung kommt den Vasen der Damen Hardenbergh und Penman zu. Sie lieferten durchaus individuelle Arbeiten. Ein großer Teil der Gefäße zeigte eine dunkle Tönung. Alle Arbeiten waren künstlerisch und bewiesen technische Geschicklichkeit.

Eigenartige Töpfereien mit Motiven von südlichen Pflanzen hatte wieder das kunstgewerbliche Institut für Frauen im New Comb College in New Orleans ausgestellt. Unter dem bemalten Porzellan fielen die Arbeiten von Maud Mason besonders auf. Ihr Tafelgeschirr zeigte moderne Zeichnung



Charles Rohlfs, Buffalo, Ankleidetisch

und geläuterten Farbensinn. Früher hielt sie sich an japanische Vorbilder, nun ist es für sie, wie auch für andere unserer Kunsthandwerker dieses Faches bezeichnend, daß sie sich auch in Tafelgeschirr der modernen Richtung zuwenden. Diesen Umschwung bewies zum erstenmal die letzte Aus-

stellung der National Society of Craftsmen. Er zeigte sich vor allem auch in Caroline Hofmans geschmackvollen Arbeiten. Ihr Tafelgeschirr war durchaus modern gehalten. Auch Anna B. Leonard hatte sehr gediegene Arbeiten geschickt, zum Teil mit modernem Dekor. Einige ihrer Sachen waren älteren Formen nachgebildet. Viel Geschick zeigte sie auch in der Herstellung metallischer Lustres, wie sie denn auch ausgezeichnet zu vergolden versteht.

Frau Alsop Robineau, die sonst zu den ersten keramischen Ausstellern der National Society of Craftsmen gehört, hatte in der letzten Saison ihre Arbeiten

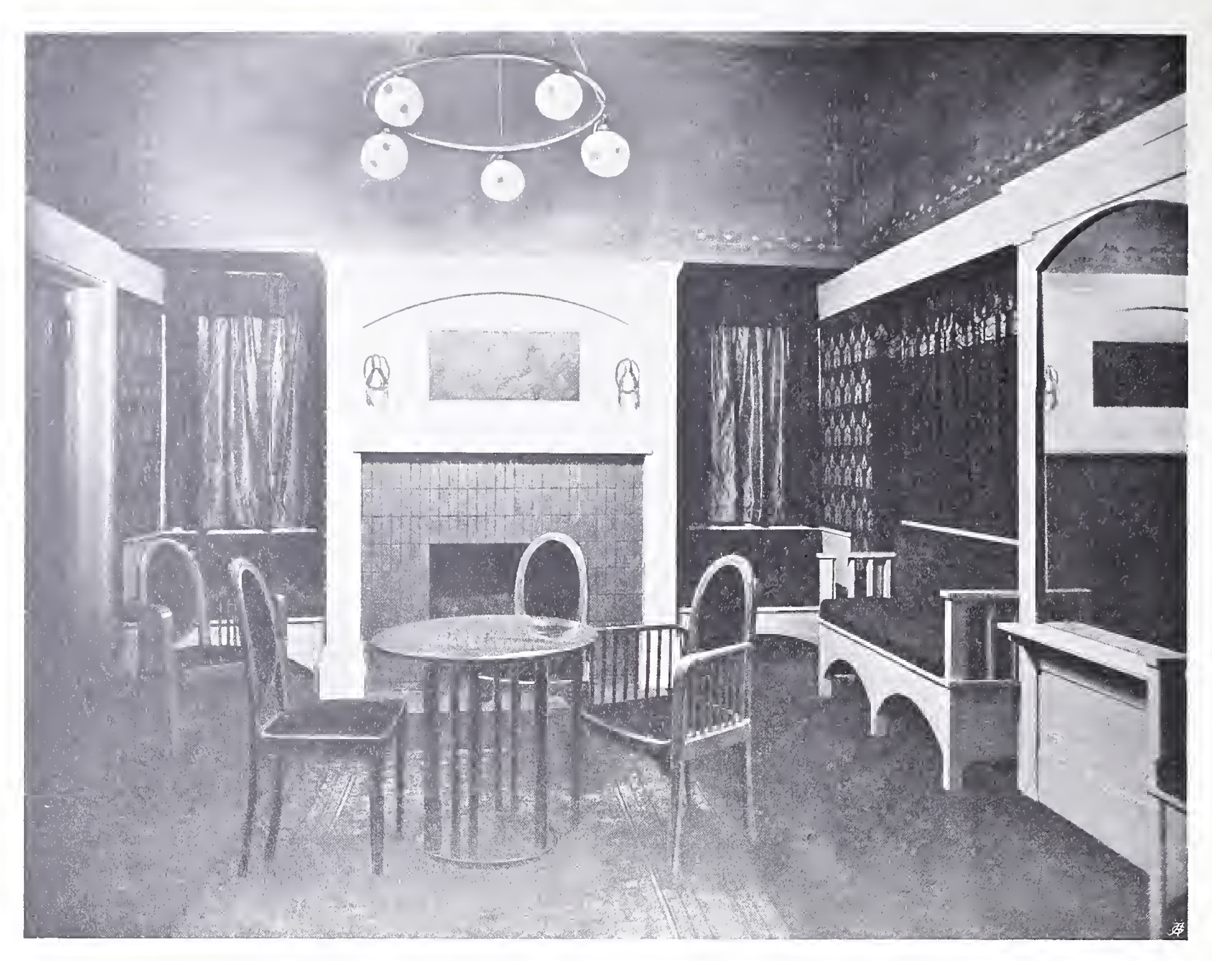


Ella Briggs-Baumfeld, Rauchzimmer im Deutschen Theater in Newyork

in Spezialausstellungen gehabt. Ihrem Porzellan, das sie aus heimischem Material verfertigt, verleiht sie durch Metallzusätze prachtvolle Farbennuancen.

Nahezu alle genannten Kunsthandwerker des keramischen Faches hatten sich auch in der Ausstellung der Ceramic Society, die im Frühjahr abgehalten wurde, ausgezeichnet. Zu den besten Stücken in dieser Ausstellung gehörten auch die Arbeiten von Professor Charles F. Binn, dem Direktor der keramischen Schule in Alfred, N. Y. Besonders wirkungsvoll war eine graue, opalisierende Vase, von großer, kräftiger Form.

Auch Meta Bradstreet hatte eigenartige Gefäße ausgestellt, deren Dekor stilisierte Tiere bildeten. Die Grundtöne waren Grau und Blau. Jette Ehlers



Ella Briggs-Baumfeld, Damenzimmer im Deutschen Theater in Newyork

hatte modernes Tafelgeschirr gebracht, das recht geschmackvoll war. Interessant waren auch die Arbeiten von Mabel Davison, die ihre Motive der indianischen Keramik entnommen hatte.

Von der Moravian Pottery wurden Kacheln im maurischen Stil gesandt, die sehr viel Anklang fanden. Das läßt sich auch von den mattfarbenen Vasen der Markham Pottery sagen. Eine reiche Auswahl geschmackvoller Gefäße war von der Grueby Pottery ausgestellt worden.

Es sollen nun noch einige Künstler genannt werden, die nicht in den Ausstellungen vertreten waren. Der bedeutendste, als Kunsthandwerker, ist Charles Rohlfs von Buffalo, über den ich hier schon einigemal geschrieben habe. Er hat in letzter Zeit wieder eine Reihe von Arbeiten hergestellt, die hervorragende Beweise seiner persönlichen Künstlerschaft sind. Immer wieder schafft seine reiche Phantasie neue Möbelformen. Die Verzierungen sind stets der Grundform, dem Zweck und dem Material angepaßt. So entstehen originelle Möbel, die Rohlfs eine Ausnahmestelle unter den Kunsttischlern der Vereinigten Staaten geben. Er hat seinen eigenen Stil, den auch die neuesten Arbeiten in einer besonderen Form zeigen. Ihre Eigenart bilden konkave Linien, die man in den Ornamenten seiner neuen Möbel findet. Bei



Ella Briggs-Baumfeld, Speisezimmer im Deutschen Theater in Newyork

jedem Stück ist aber das Motiv, der Grundform entsprechend, verändert. Geschmackvolle Möbel im Geiste der Wiener Moderne entwirft Frau Ella Briggs-Baumfeld. Sie hat sich aber nicht ausschließlich dem Möbelfach gewidmet, sondern bringt auch Entwürfe für ganze Innenräume. Für Zeitschriften entwirft sie originelle Umschläge und Buchdecken. Besonders gern verwendet sie Tiere in ornamentaler Auffassung. Ihr Hauptgebiet liegt aber in der Innenausstattung.

Frau Briggs-Baumfeld ist eine ehemalige Schülerin der Wiener k.k. Kunstgewerbeschule, wo sie unter Professor Kolo Moser studiert hat. Seit ungefähr zehn Jahren lebt sie aber in Newyork, wo sie auch für das Rauchzimmer und den Damensalon des neuen Deutschen Theaters Entwürfe geliefert hat. Mit dieser Arbeit hatte sie einen großen Erfolg. Ihre Räume im Deutschen Theater sind von einer vornehmen Einfachheit. Das Rauchzimmer hat graugrüne Holztäfelung mit eingesetzten Zierkacheln. Darüber goldbraunes japanisches Gewebe mit hellen goldfarbenen und grünen Schablonenmustern, das Vögel und Wappen zeigt. Die Vorhänge, das Möbelleder und die Möbelstoffe sind mattblau, der Kamin ist dunkelgrün. Das Damenzimmer hat eine Wandbespannung aus Silberstoff, der teilweise mit hellgrauen und violetten Mustern

schabloniert ist. Schmetterlinge und Blüten bilden das Motiv. Der Stoff kommt teils glatt, teils gefaltet zur Verwendung. Das Holz der Türen und Wände ist weiß. Die Möbel sind hellgrau und violett. Diese Farbe haben auch die Seiten- und Türvorhänge, während die Scheibenvorhänge hellgelb sind.

Die gesamten schönen Innenräume des neuen Deutschen Theaters sind im modernen Stil gehalten, der bis jetzt noch in keinem andern Theater der Metropole zu finden ist. Nur die Fassade ist sehr banal. Sie blieb nahezu unverändert, als man eine ehemalige Rollschuhbahn zum neuen Deutschen Theater umbaute. Der Zuschauerraum wurde von Alphonse Mucha durch stimmungsvolle Gemälde dekoriert. Von diesen seien die stark wirkende „Tragödie" sowie die „Komödie" und die „Wahrheit", die über dem Vorhang angebracht ist, hervorgehoben. Für den Vorhang wurden das amerikanische Eichhörnchen und die Eichel sowie die Taube als Hauptmotiv verwendet.

Leider konnte sich das neue Deutsche Theater, das am 1. Oktober 1908 eröffnet wurde, nur eine Saison lang halten. Heute ist es amerikanisch, die Innendekoration ist aber geblieben. Da sie gefiel, so ist es wohl möglich, daß sie auf den Geschmack unserer Kunsthandwerker nicht ohne Einfluß bleiben wird. Gerade in der Innenausstattung hängt man jedoch hier noch sehr am Alten.

Wie aber die kunstgewerblichen Ausstellungen der letzten Saison bewiesen haben, sind genug Anzeichen dafür vorhanden, daß man immer mehr von der Nachahmung alter Stilformen abkommt und sich der Moderne zuwendet, also nach einer Persönlichkeitskunst strebt, die für ihr Motiv auch die eigene, besondere Form verlangt. Ein weiteres Zeichen hierfür ist auch, daß in den Vereinigten Staaten immer mehr kunstgewerbliche Fachschulen entstehen, die fast alle im Geiste modernen Fortschritts geleitet werden.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

JOSEF ENGELHART. Die Sezession beginnt ihr Ausstellungsjahr mit einer umfassenden Rundschau im Schaffensgebiete Josef Engelharts. Der Katalog, an sich eine reizende Nummer für das Büchergestell des Wiener Kunstfreundes, enthält 233 Werke, von denen 120 auch abgebildet sind. Eine ausführliche illustrierte Studie über Leben und Werk des Künstlers habe ich vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift gegeben und darf mich auf sie beziehen. Seitdem hat die Zeit, das Veränderlichste auf Erden, wieder ein anderes Gesicht bekommen. Sie drängt immer mehr zum Stil, und zwar zum persönlichen, dem auch der sachliche und zweckliche sich unterordnet; der Zeitstil findet sich ja ohnehin ein, weil es keine zeitlose Person gibt, weil keine Person außerhalb ihrer Zeit leben kann. Das künstlerische Interesse strömt den starken Naturen zu, denn nur diese haben in höherem Grade, was man Qualität nennt. Auch Engelhart ist auf diesem Wege. Seine letzten Plastiken zeigen es deutlich. Zunächst führt ihn wohl sein wienerischer Instinkt (in der Hygiea des Robert Koch-Denkmals auf Brioni) in die Gegend unseres bodenständigen Klassizismus, der Klieberzeit etwa, wobei ein Fond von populärer Derbheit die Akademik abwehrt. Der Schritt von der Jünglingsfigur für das Grab seines Vaters zu der

auf dem Grabe Rudolf Alts ist gleichfalls der vom unmittelbaren Akt zu einer daraus gewonnenen Abstraktion. Dabei machen sich noch die Kleinigkeiten geltend, namentlich in der für obligat erachteten Belebung des Gewandes. Hätte er vorher die blühende Archaik des ehernen Wagenlenkers im Museum zu Delphi gesehen, diese humanisierte Architektur eines Gewandes, und die in ihrer Halbgebundenheit so reizenden Tempelmädchen auf der Akropolis, so wären ihm solche Figuren schon anders ausgefallen. Erst nach seinem prächtigen Karl Borromäus-Brunnen kam er an jene klassischen Stätten. Auch diesem lebensvollen Werke haftet ja noch eine Eklektik an in der tastenden Stilwahl. Es hat freilich seine Glanzseiten, wozu namentlich seine lebensprühende Tierwelt gehört. Die griechische Reise wird gewiß seine bevorstehende Plastik glücklich beeinflussen. Namentlich auch ist im heiligen Bezirk zu Delphi so viel Anregung zu holen, über Placierung und Gruppierung von plastischen Werken, Geltendmachung unter bedrängten Verhältnissen, auch über Sockelbildung, Inschriften, überhaupt die ganze monumentale „Aufmachung". Unsere heutige Schablone, wo jedes Denkmal auf dem Präsentierteller serviert wird oder wie ein Tafelaufsatz auf der weiten Tischplatte steht, muß durch solche Erfahrungen schlechterdings erschüttert werden. Der Künstler will auch sobald als möglich wieder hinunter nach Hellas und sich in den neuen Eindrücken verfestigen. Man darf gespannt sein auf das Ergebnis. Hat doch das urwüchsige Wiener Kind, dessen erste aufsehenerregende Bilder den lokalsten Lebensformen galten, in Paris, Spanien und Sizilien so leicht und reichlich aufgenommen und dann in der vielversuchenden Sezessionszeit so glückliche Vorstöße in das Neuartige gemacht, daß man ihm auch weiterhin Günstiges verheißen darf. Alle diese Phasen seines Schaffens sind in der Ausstellung durch die besten Stücke vertreten. Man erinnert sich ja an das Einzelne. Sie erhalten aber hier noch einen lebendigen Widerhall in den oft ganz brillanten Studien, die für das Publikum neu sind. An dieser Stelle ist dann noch besonders das kunstgewerbliche Streben Engelharts hervorzuheben. Man erinnert sich noch an die bahnbrechende Wirkung seiner technisch originellen Paravents, des Adam und Eva-Kamins, der so geometrisch stilisierten Intarsiafiguren zur Tristansage, die nach St. Louis kamen und zum Teil dort verblieben sind. Die Finessen des Bronzegusses, der Holzschnitzerei, der Marqueterie und so weiter beschäftigen ihn von jeher lebhaft. An gewissen größeren Aufgaben, wie an der Saaleinrichtung im Hause Taussig auf der Schönbrunnerstraße, bewährt sich immer wieder seine kunstgewerbliche Ader. Neu ist eine durchbrochen gearbeitete metallene Heizverkleidung mit Federvieh, das, nach Art des Schablonenschnittes stilisiert, reizvoll wirkt. So ist Engelhart in der Wiener Kunst eine eigentümliche Erscheinung, eine Janusgestalt, die, gleichzeitig dem volkstümlichen Wien und der internationalen Kultur zugewendet, noch weite Möglichkeiten vor sich hat.

TOULOUSE-LAUTREC. In der Galerie Miethke eine große Ausstellung von Pastellen und meist farbigen Lithographien dieses genialen Montmartrien. Graf Henri de Toulouse-Lautrec, bekanntlich schon als Kind an beiden Beinen verunglückt, physisch ‚taré", mit 37 Jahren Selbstmörder. Dekadent mit den Dekadenten des Jahrhundertendes, deren Niedergang einen Aufschwung eigener Art bedeutete. Von Baudelaire bis Mallarmé, von Paul Verlaine bis Paul Gauguin. Wie es heilkräftige Schlammbäder gibt, welche die alten Rheumatismen aus den Gelenken treiben und die akademischen Exsudate zum Aufsaugen bringen. Auch dieser „Moor" hat seine Schuldigkeit getan und ist dann gegangen. Vom Plakat und vom Brettl her, vom Kabarett und Variété aus hat sich selbst die edle Kunst modernisiert, für das neue Aug' und Ohr. Die Poeten der „Butte" sind seitdem tot oder sitzen auf den unsterblichen Fauteuils; die zwei größten Avancements, die es gibt. Den Malern und Graphikern des Moulin Rouge ist es auch nicht schlechter ergangen. Die Welt hat sich an sie gewöhnt und sie sogar schon überholt. Auch Toulouse-Lautrec ist weit weniger verworfen, seit Van Gogh gekommen und gegangen. Ein vornehmer, diskreter

Künstler; kaum, daß ein Mißklang an diesen Wänden laut wird. Höchstens nimmt der Bürger Anstoß an seinem Stoffkreis. Denn er lebte nun einmal im Pfuhle und malte und zeichnete dessen menschliche Fauna, zunächst natürlich die weibliche. Ich habe ihn mit Restif de la Bretonne verglichen, der ein Jahrhundert früher auch so die „Contemporaines" geschildert hat, in unzähligen Bänden, die „aventures des plus jolies femmes de l'âge présent". Und da er Buchdrucker war, schrieb er sie oft gar nicht erst auf, sondern stellte sich gleich an den Setzkasten und setzte sein Buch warm aus dem Gehirn heraus; wie Toulouse-Lautrec sich aus dem Stegreif vor den Stein setzte und aus seinem Geblüt und Nervenzustand heraus zeichnete. Toulouse-Lautrec war ein graphisches Riesentemperament, und ein ganz anderes als Steinlen und Willette. Denn er war durchaus malerisch, diese nicht. Er war der Stimmungskarikaturist, der Impressionist der graphischen Blague oder Satire. Mit Nichtsen, farblosen oder farbigen, konnte er den Ton und Duft dieses Lebens, den Rhythmus dieser Pulse fühlbar machen. Kein anderer kam ihm darin gleich. Nicht Lunois, dem alles zum bunten Fest wird; nicht Chahine, der in Schwarz und Weiß aufgeht. Von Degas kommt er am ehesten her, aber er berührt sich auch mit Manet, Rops, Van Gogh, mehr oder weniger gelegentlich. Er ist eigentlich ein lyrischer Schwärmer, der sich in die Hölle verirrt hat. Seine Durchtriebenheiten haben die Allüren von Naivitäten, die Sünde hört bei ihm auf, sündig zu sein, weil sie nur als ein ewiges Changeant von menschlich und malerisch herauskommt. Er kann frech sein wie ein Plakat und dabei harmlos wie eine Jugendschrift. Niemals verliert er den Charme; seine Modelle mögen ordinär sein, er wird es nie. Als zeichnete er stets in tadellos weißen Handschuhen. Und schließlich ist alles so merkwürdig tragikomisch. Auf dem Grunde der lächerlichsten Bluetten liegt ein dunkler Brocken Schicksal. Es fällt ihm nicht ein, moralisieren, satirisieren oder rühren zu wollen, aber das Leben tut all das selbst, man braucht es bloß so suggestiv darzustellen. Und so genial, natürlich. Der Beschauer muß sich einem Künstler gegenüber fühlen, der gerade das muß und kann. Der dazu geboren ist, unterzugehen, vorher aber die mit ihm Untergehenden darzustellen. Wenn er nach dem Stift greift, muß er aussehen, als griffe er nach dem Strohhalm der Ertrinkenden. Und das ist in Toulouse-Lautrec. Technisch ist er ein Meister. Er zeichnet so recht für den Drucker, der auch ein eigener Meister ist im Abziehen seiner Blätter. Zu Daumiers und Grandvilles Zeiten gab es das noch nicht. Nicht einmal zu Raffets Zeit, der doch schon Stimmungslithograph wurde. Man hatte noch nicht die handwerkliche Gourmandise, die erst mit Whistler und Monet kam, von der Farbe her.

WILHELM BUSCH. Im Hagenbund eine große Ausstellung von Zeichnungen und auch Gemälden des Meisters von Wiedensahl; aus dem Besitz seiner Verwandten Nöldeke. Die Malereien zeigen, daß er dazu nicht geboren war. In Düsseldorf und Antwerpen geschult, klebte er an den holländischen Vorbildern. In den Figurenszenen steckt immer Teniers und Brouwer, in den Landschaften, unter denen es übrigens ganz geistreiche Stücke gibt, Hobbema oder ein anderer, gelegentlich sogar der aufgelegte Samtbrueghel. In der Farbe konnte er den braunen Schmutz nicht überwinden. Studiert aber hat er das Leben ins Unendliche. Sogar gründliche Bleistiftstudien nach dem Skelett und nach Pflanzen finden sich, und natürlich Akte. Mit welcher Liebe und Treue er an der Erscheinung festhielt, zeigt so manches schier sonderbar trauliche Blatt, zum Beispiel eine Bleistiftstudie nach Vaters Lehnstuhl. Köstlich sind natürlich die Originalblätter zu seinen berühmten Humoresken. Halb geschrieben, halb gezeichnet, erinnern sie an illustrierte Briefe, die von Kunstreisen nach Hause geschrieben werden. Es ist ein eigenes Schreibtemperament auch in seinen Federzeichnungen, die sich über ihre eigene Technik lustig zu machen scheinen. Viel hat ohne Zweifel zu seinem simplistischen Stil der damalige Faksimile-Holzschnitt beigetragen. Er mußte sich eben bescheiden, so zu zeichnen, daß ihm die Leute von Brend'amour oder Cloß mit dem Messer gut nachkamen. Für unsere heutigen Wiedergabekünste hätte er sich

gewiß noch ganz andere Freiheiten genommen und namentlich die Farbe in das Bereich seines Karikierungstriebes einbezogen. Wie er ist, kommt er noch immer von Spitzweg und Ludwig Richter her; freilich ist er die Befreiung von ihnen.

KLEINE NACHRICHTEN

BERLINER CHRONIK. Die Sonderausstellungen unseres Kunstgewerbemuseums sorgen dafür, daß man über die Geschmacksentwicklung in den handwerklichen Betrieben unterrichtet wird und daß man so aus dem engeren artistischen Inzuchtkreis einen Blick ins Weitere, Allgemeine des Marktbetriebes tun kann. Eine interessante Juniorenprüfung konnte man bei der Schau der Nürnberger Meisterarbeiten aus den Riemerschmiedschen und Behrensschen Kursen halten und nach dieser Revue ließen sich die neueren Bestrebungen der Goldschmiedgilde an den Resultaten eines Preisausschreibens beobachten.

Das Preisausschreiben war erlassen von der Deutschen Goldschmiedzeitung und durch seine Forderungen und Bedingungen zeugte es von gutem sachlich erkenntnisvollen Geist.

Es handelte sich bei dieser Konkurrenz nicht um pomphafte Schmucksachen, sondern um ein handwerksgerechtes Stück Edelschmiedearbeit. Aus Material und Technik sollte Geschmacks- und Schönheitswert herausgeholt werden. Die Metallkunst sollte dominieren, nicht das Juwelierfeuerwerk, und ausgeschlossen blieb alles Plastische, Bildhauermäßige, so daß es auf die rein konstruktiv gewonnenen Ornamente ankam.

Das sind sehr pädagogische Gesichtspunkte, die sicher und konsequent eine Richtschnur für das Wesentliche, auf das es ankommt, geben und die alles Schillernde und Schiefe ausschließen. Große Phantasieanregung liefern sie natürlich nicht, aber viel wichtiger als sie ist eine solche planmäßige Disziplinierung des Arbeitswillens und solch strenge Abwehr des Zuchtlosen.

Das trug auch recht brauchbare Früchte. In der Behandlung der Halbedelsteine und Barockperlen beweist sich sicherer Takt. Sie werden nicht wie Juwelen zu Höhepunkten, denen die Fassung zu dienen hat. Hier ist vielmehr immer die Schmiedekomposition die Hauptsache und die farbigen Steine und Perlenbehänge werden nur als belichtende Akzente, als betonende Ornamente der Konstruktionsteile des Baugefüges verwendet. Sie bringen als Points Gliederung in Kettenreihen, sie sind Rosetten, an die sich girlandenartig die Anhängerketten anknüpfen; sie wirken als Zentrum oder als Illuminationskranz auf Platten und Rundschilden und die Perlkügelchen und unregelmäßig knolligen Bommeln übernehmen ganz naturgemäß dabei die Funktion von Schmuckposamenten, von schwebenden, schwingenden Troddeln.

Das Material wird meist mit zuverlässiger Arterkenntnis und in gutem Abwägen von Kraft und Stoff behandelt.

Die Form wird aus der Technik, aus der handwerklichen Behandlung des Materials entwickelt, aus dem Hämmern und Punzieren der Flächen, aus dem Ziehen, Biegen, Verschleifen und Flechten des Golddrahtes, aus dem Aussägen zierlicher Filigranverästungsmuster.

Merkwürdigerweise waren gerade die preisgekrönten Entwürfe wenig einwandfrei. Der erste Preisschmuck schien zu schwerfällig, der zweite mehr malerisch als konstruktiv und der dritte zeigte einen billigen Kleinen-Leute-Geschmack.

Viel Gutes aber fand sich unter den nur mit einem ehrenvollen Lob bedachten Stücken. Und große Anerkennung verdienen da vor allem die Arbeiten einer Karlsruherin, Johanna Frentzen. In einem Halsband aus Kettenreihen sind zum Beispiel als Zwischenglieder Ovalrahmen mit Silberrankenwerk verwendet und die Blüten dieser Ranken sind blaßrosa

Korallen. Gut gelang auch die schmuckhaft konstruktive Ausbildung der Gürtelschließen. Kräftige Silberplatten geben die Grundfläche und mannigfache Nuancierung belebt sie. Sie wird erhaben punktiert und ein Karneol bildet den Mittelpunkt. Oder einem Karo werden parallelisierend konzentrische Karos eingeschrieben, durch die Technik der Drahtauflötung etwa; oder als Mittelstück wird eine schmale Ellipse, gefüllt mit Filigrangezweig, ausgesägt. Diese Beispiele illustrieren eigentlich am besten die Forderungen des Preisausschreibens.

* * *

Der Schaufenster-Wettbewerb, der im September in Berlin stattfand, war ein interessantes Stück l'art dans la rue.

Eine Geschmacksteigerung ließ sich beobachten und eine Zunahme an Erkenntnis der Mittel, eine Auslage sachlich mit dem Warenbestand ohne putzsüchtige Anleihen zu dekorieren und dabei in der Auslese, in der Farbenkomposition ein artistisches Stilleben zu schaffen. Ganz grobe Gegenbeispiele waren selten. Den schwarzen Vogel dabei schoß ein Blumenmagazin ab, das wie in den schlimmsten Zeiten sein freies Material zu Maskeradenkünstlichkeit vergewaltigte und Blumen auf das Gerüst des Drahtes spannte, daß sie Schirm, Boa und Hut vorstellten.

Sonst gab es viel Gutes. Eine der reifsten Leistungen schien das Fenster des Brühlschen Handarbeitsgeschäftes, das Else Oppler arrangierte, eine koloristische Sinfonie aus Strähnen bunter Wolle, die vieltonig aus einem großen bronzedunklen japanischen Strohkorb quellen im Rahmen eines strenggeschlossenen Halbrunds.

Nicht nur schön, sondern geschmackerziehlich und anregend für den Farbensinn der Klientel eines solchen Geschäftes war das und somit im höchsten Maße zweckästhetisch.

Grünfelds Leinenhaus entwickelte seine Inszenierung ganz aus dem Wesen seines Betriebes und eine Interieurstimmung faßte die verschiedenen Bilder zusammen: einmal eine Szene vom Webstuhl, dann ein altdeutscher Raum mit Eichenschrank, in dem das köstliche Linnen aufgeschichtet ruht.

Das ist trotz des Kostüms kein äußerlicher Mummenschanz, sondern wirkt bedeutungsvoll als ein Traditionszeichen und weckt die Lust, gleich den Altvorderen edlen Besitz zu wahren und zu hüten. Hier merkt man das fruchtbare Prinzip, die Dinge ihrer Bestimmung gemäß im Lebenszusammenhang darzustellen.

Vollkommen leicht und mit impressionistischer Grazie gelang das dem Herrenmodehaus von Herrmann Hoffmann.

Vor allem in den Sportfenstern, in denen das Lichte der Korbmöbel vor einer grünen Hecke mit dem Rot der Huntingröcke und dem Fanfarensilberglanz des großen Piqueurhorns die echte Freiluftstimmung der Halalijagd hinter den Hunden weckte. Ein anderes hatte Homespun-Klima: vor graugelben Wänden ein braunnarbiger Klubsessel, darauf lässig ein grüner Jagdmantel, dazu Kostüme in den herbstlichen Waldfarben. Und im Eveningfenster, das den Grundton des korrekten Black and White anschlug — Dominante war der seidige Fond eines auf einen Fauteuil abgeworfenen Sealpelzes — sah man die neue Frackweste dix-huitième siècle mit angesetztem Taillenschoß und breitklappigen Taschen. Heute ist sie noch aus Piqué, ihre Zukunft aber liegt auf den Wassern des Brokat.

Die Zuhilfenahme der Interieurrequisiten ist hier durchaus nicht etwa Zwangsanleihe, sie ergibt sich logisch-organisch; die Dinge erscheinen in ihrem Milieu. Die Begleitvorstellungen, die sie erwecken, werden sinnfällig verkörpert.

Eine suggestive Palette bot eine Kravattenauslage, Club Royal unter den Linden. Changierende, irisierende Stoffe nuancierten sich vom Nilgrün zum Lachsrosa in weichen Serpentinharmonien.

Sehr klug hatte das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus Friedmann & Weber in seinem kleinen Fenster auf Fülle verzichtet und gleichsam nur eine Vignette hineingezeichnet, ein plastisches Exlibris: die Vitrine eines Sammlers in perlgrauer Nische, eine milchige Vase

mit weißbuschigen Chrysanthemen, dazu als voller Akkord das satte Blau und Gelb der japanischen Stickerei.

Als ein Muster ruhigen Maßes erwies sich das Dürer-Haus, das aus seinem Anschauungs- und Zeichenvorlagematerial eine Auslesegruppe komponierte in einem Raumrahmen aus leinenbespannten Wänden, um die sich ein Fries aus den kleinen Schaukästen mit präparierten Blättern zog, an denen Drucke und Steinzeichnungen hingen. Eine gute Idee hatte Borchard, als er in seinem Kognakfenster lagermäßig die Originalkisten aufstapelte mit den eingebrannten edlen Familiennamen der Meukow und Hennesy und als ahnenstolzesten den Napoleon von 1812. Bewunderungswürdig war auch das Gemüse-Stilleben in seiner farbigen Pracht, das die Erinnerung an die Schautische der Pariser Restaurants erweckte. Wie gering aber trotz solcher hervorragenden Leistung die Unterschiedserkenntnis vom Guten und Bösen sein muß, das offenbarte die Bekrönung der Gemüsetrophäe: ein samtbezogenes Brett mit einer gläsernen Weintraube darauf als Beleuchtungskörper. Das ist kümmerlichster Atrappenstil und verpfuscht die Geschmackswirkung vollständig.

Die Geschmacksqualität des Schaufensterregisseurs bestätigt sich natürlich besonders bei der Auslage spröder Objekte, zum Beispiel Stiefel und Schuhe.

Und gerade für diesen Warenzweig fanden sich treffliche Lösungen von der Firma Jacoby, die eine Raumumrahmung von der Farbe des braunen und grauen Wildleders fand, und hervorragend war die Komposition August Endells für die Salamanderfabrik. Er schafft diskrete Bühnen von geringer Tiefe für Auslese, nicht für Fülle. Den Hintergrund bilden farbig sehr fein getönte Kretonne-Vorhänge oder hellmaserige Holzwände mit dunkleren Intarsiavignetten nach krausen Tiefseemotiven. Nur in Paneelhöhe ist dies geführt, darüber ist quadratisch gefelderte Facettenverglasung und damit korrespondierend ist der obere Teil der Schaufenstervorderscheibe mit Opaleszentglas abgeblendet, in das Medaillonvignetten aus Salamandern in koloristischer Glasinkrustation eingelassen sind. Die Stiefel selbst stehen auf Matten- und Holzboden und exponiertere Stücke auf schmalen stoffüberhangenen Sockeln.

Ein Fenster, das übrigens nicht am Wettbewerb teilnahm, hat einen Charakter ganz für sich: das des Ladens für Friedhofskunst in der Potsdamerstraße. Seine Frontscheibe wird eingefaßt von einer Umrahmung aus Steinplatten: Basis Rustika, Pfosten mit leicht angedeutetem Reliefzierat, und hinter dem Glas steht aus Muschelkalk ein Plattenstein mit Urne in grünem Heckengesträuch.

* * *

Die preußischen Städte schenken dem Kronprinzenpaar Tafelsilber und der Auftrag hierzu wurde dem jungen Goldschmied Lettré erteilt. Das ist ein erfreuliches Zeichen, daß hier nicht an die großen Hoflieferantenfirmen gedacht wurde, sondern an einen still für sich arbeitenden künstlerischen Menschen.

Emil Lettré ist wie Lalique und Jean Dampt in Paris, wie Fordham in London ein Gläubiger der Morris-Nachfolge. Im Geist und Wesen der alten Handwerksmeister will er schaffen; im Hof eines alten Berliner Patrizierhauses mit Efeugerank an den Wänden hat er sich sein Studio eingerichtet und auf der Morris-Tapete hängt wie ein Wahrzeichen der hier gepflegten Art und Kunst das Sebaldusgrab. Messel und Ludwig Hoffmann haben Lettré gefördert und sie haben wohl auch die Wege für den in Preußen so spröden Zugang ins offizielle Reich gebahnt.

Dieser Edelschmied schafft aus dem Material heraus mit einem wachen Sinn für die lebendige Schönheit des Metalls. Er lockt sie mit leichtem tanzenden Hammerschlag aus der Fläche heraus. Und die Wandungen seiner Geräte aus Silber, das er hochgehaltig nimmt, nicht 800, sondern 925, spannen und strecken sich nervig vibrierend wie eine Haut. Den Feingehalt wählt er so hoch als möglich, auch beim Gold, aber die Dimensionen

der Platten liebt er dünn, wie es auch die Vorfahren taten. Schwingender spricht sich auf der dünnen Fläche das Strukturspiel aus, man fühlt ihr Atmen.

Lettré bleibt aber nicht bei der Materialästhetik stehen, er ist kein Asket, kein Puritaner, er liebt Schmuckfreude und das Blühende, wie ein einfallsfroher alter Meister, der sich nicht genug tun kann:

Feilt immer fort an Hirsch und Tieren,
Die seiner Gottheit Kniee zieren.

Doch putzt er nie aus. Sein Zierat ist gewachsen, es sitzt organisch an den wichtigen Stellen des Baugefüges und betont sie ausdrucksvoll, die Henkel, Griffe, Deckelknöpfe, Füße; und fein abgewogen ist immer das Verhältnis der geschmückten und ungeschmückten Teile.

Am Kronprinzen-Service erweist sich diese Handschrift gut. Großzügig ist der Bau, taktvoll der Dekor, warm und voll bewegten Lebens die Behandlung des Silbers.

Eine Terrine hat weiche, wölbige Körperform, der Deckel erinnert an einen flach liegenden Buckelschild, dessen Knopfspitze den Griff bildet. Der mattblanke Ton dieser schönen, rundlichen Flächen saugt das Licht tief ein, es wallt auf und ab.

Mächtige Schüsseln breiten ihren schimmergrauen Spiegel und die Handhaben sind als Palmetten komponiert; fest konstruktiv ergreifen sie klammernd den Tablettenrand und ihre fächerartige Verbreiterung verspricht ein sicheres Ruhen auf der tragenden Hand. Also eine schmuckhaft ausgedrückte Zweckfunktion. Ein Brotkorb nimmt den Linienrhythmus einer Wanne an mit steigendem und fallendem Rand, ein Bewegungsmotiv, wodurch wieder das Material ins rechte Licht gesetzt wird.

Anmutige Variationen für Salzfässer finden sich. Einmal kelchförmig auf einen Fuß gestellt von der weit ausladenden Voute einer Tubamündung und am Rand und in der Taille geperlt.

Und ein andres aus türkisfarbener Keramik in einer Silberhülse ruhend, mit durchbrochenem Rand, in dessen Maschen das Blau wie ein Email Cloisonné leuchtet.

Ein zylindrischer glattwandiger Pokal baut sich auf umkrallten Kugelfüßen auf. Wie ein kleiner Turm ragt er und das Plateau des Deckels ist wie eine Zinnenbekrönung gehalten. Neben dem knaufigen Griff in diesem Kranz steigt — da das Stück zu einem Herrenreiterpreis bestimmt ist — ein Pferdekopf auf. Nicht naturalistisch, eher heraldisch oder an die Stilisierung der Figur aus dem Schachspiel erinnernd.

Lettré macht nicht nur Gerät, er komponiert auch Schmuck in charaktervoller Gestaltung. Wie alle künstlerisch empfindenden Menschen, liebt er Halbedelsteine, vor allem graubläuliche Mondsteine, dann die phantasievollen Naturspiele der Barockperlen, der runengezeichneten Matrixtürkise, der Matrixopale, bei denen im Grunde des dunklen Muttergesteins schlangen- und drachengleich grünliche Blitze zucken; und den Diamant sucht er nicht in der Erscheinungsform moderner Schliffvirtuosität als Scheinwerfer und Renommierfeuerwerker, sondern in der so viel vornehmeren Spielart des alten Tafelsteins. Gewölbte Perlmutterschalen voll silbriger Meerstimmung bilden mit Mondscheinen die Märchenaugen auf den Gliederplättchen von Hals- und Armbändern. Ein milchiges Moosachat-Oval mit mattgrünem Pflanzenhaargezweig hängt an dünner Kette.

Von altmeisterlicher Kraft und Fügung sind die Ringe. Manche verzichten ganz auf den Steinschmuck und gewinnen ihren ganzen Reiz aus der organisch gewachsenen Kreisform, etwa im verschleiften Flechtwerk von Band- und gewundenen Rundstreifen oder als breites Band, auf dem sich Blättergeäst ringsum verzweigt.

Aber auch Juwelenstücke gibt es, ein mattoniger Reifen umschließt einen gelben Saphir, gleichend einer Raubtierpupille.

Und ein schwerer Reifen von gedrückter ovaler Rundung, den antiken Siegelringen verwandt, trägt in einem reich ziselierten Bügel drei Smaragde, eingebettet in goldene Hügel.

* * *

Dem Freunde japanischer Kunst bot sich in der Sammlung von Richard Salomonsen eine interessante Gelegenheit, einen speziellen Zweig ostasiatischer Kunst in reicher Variation zu studieren, die Lackschalen für den Reiswein, die Sakazuki.

Auf diesen Trinkgefäßen, die meist im Satz von dreifach abgestufter Größe auf einem gleichfalls lackgemalten Ständer ruhen, läßt sich die dekorative Motivsprache Japans in mannigfachen Spielarten beobachten.

Goldaderig im roten Fond erscheint die Zierschrift. Sie bringt Naturmotive oft als Serie über den Ständer und die drei Teller verteilt, so den Reisbau mit dem windbewegten, halmigen Feld, dem Säen und Ernten, dem Fortschleppen der großen Säcke durch groteske Dickwänste, die den derben Lastträgertypen der naturalistischen Holzschnitzerei gleichen.

Interieur-Ausschnitte spiegeln sich mit Ausblicken auf den Fujiberg, auf Blütenbäume, auf die See im Sonnenuntergang mit den Silbersegeln der Boote.

Tierskizzen zeigen fabelhafte Lebendigkeit: Kraniche im Flugstrich, mit beobachtungsechten, lang abgestreckten drahtigen Beinen, ferner Hähne mit ihrem für die Lacktechnik so dankbaren Schillergefieder, Schildkröten, die langes Leben bedeuten, Affen, die der Mythologie nahestehen.

Auch die Götter kommen selbst, vor allem die fröhlichen Geister aus dem glückhaften Schiff, das die sieben Glücksgottheiten trägt. Gerade ihre vergnügtesten Gestalten lassen sich zu den Trinkschalen nieder, Fukurokuju mit dem zuckerhuthohen Überkopf und Daikoku, der Dickbauch, der Genius der Agrarier, in dessen Schutz die Landwirtschaft gegeben ist, und der Reissäcke, vollgemästet wie sein Wanst, mit sich trägt.

Natürlich denken die Schalen auch ihrer Allernächsten, der Dämonen des Reistrankes. Elementarwesen, östliche Vettern unserer Blocksberghexen sind es. Walpurgishaft tummeln sie sich in wildem Tanz und schwingen dazu die langen Schöpfkellen. Drolligerweise sind diese Alkoholteufel aber im Grunde Meergeschöpfe, also nicht nur wein-, sondern auch seefest.

* * *

Nikola Perscheid hat einen Ruf nach Wien erhalten. Das gibt erwünschte Gelegenheit abzuschätzen, was er uns bedeutet und uns wert ist. Wenn man in seinem Studio hoch über allen Wipfeln der Bellevuestraße mit weiten Hallen, stillen Plauderwinkeln, geheimnisvollen Hexenküchen, wo die Platten, in magisch leuchtenden rosa Wassern schwimmend, höchste Lichtempfindlichkeit erwerben, die Ausstellung seiner Bildnisse betrachtet, so genießt man die lebendigsten Stunden. Diese Galerie gibt eine Auslese der menschlichen Gesellschaft in frappant erfaßten Persönlichkeiten. Eine Stände- und Temperamentsrevue tut sich auf voll sprechender Gegenwart. Sie sind empfangen und gebannt im ausdrucksstärksten Augenblick, da, als sie sich am „ähnlichsten“ waren. Die scharfgeschnittenen Züge und hellwittrigen Augen der Freiluftmenschen, der Jäger und Soldaten blicken uns an und das konzentrierte, von inneren Gewalten überschattete Antlitz von Künstlern und Denkern. Und in einem Kopf von dämonischer Wesenheit erfüllt sich diese Dreiheit: der Künstler, der Denker, der Jäger mit dem zupackenden Raubtierblick, im Kopfe Max Liebermanns. Grand-Seigneurtum in freier Selbstsicherheit und die kühle distanzierte Lebensklugheit in der verschlossenen, schmallippigen Physiognomie eines großen Handelsherrn verkündet sich nicht weniger charakteristisch als die faltenschwere weihevolle Würde eines Kirchenfürsten mit gebietender und zugleich der Segenspende gewohnter Hand, als die gütevolle Menschenkindlichkeit in dem deutschesten Altmeistergesicht Hans Thomas, als die begierige geistige Regsamkeit, das unersättlich Wünschende in Blick und Mund Max Reinhardts. Und Frauenbilder stehn und sehn dich an: große Damen, Weltkinder, Träumerinnen, freiwüchsige blutvolle frische Töchter des Sportzeitalters in Luft und Sonne. Mit sicherem Takt und sicherer Erkenntnis werden sie alle aus ihrer inneren Form heraus erfaßt und in den ihnen gemäßen Stil zur äußeren Darstellung gebracht.

In den Bildnissen junger Komtessen liegt eine adlige Anmut, eine unbeschreibliche Mischung von Distinktion und Jugendblüte. Manch Antlitz von Frauen am Klavier oder in der Reverie einer Kaminecke am Fauteuil oder in der neigungsvollen Haltung zu einem heiter-ernsthaften Kinderkopf, ist so seelisch erfüllt, von einer so transparent gemachten Innerlichkeit, daß Maeterlincks Wort von der beauté intérieure hier wahr wird. Und dann die Freiluftbilder auf blumenbestickter Wiese, im Gras am Busch, unter flimmerndem Astgezweig, am Blütenbaum, auf der weißen Bootsbrücke unserer märkischen Seen, da schwingt die farbige Erscheinung in der Atmosphäre. Das ist nicht auf die dankbare dekorative Wirkung allein gemacht, das ist vielmehr immer voll sinnvoller Einstimmung. Menschliches und landschaftliches Klima ergänzt sich um eine Wesenscharakteristik voll auszusprechen. Bei einer blonden Frau, die im Korbstuhl am Wasser vor einer duftigen Ferne sitzt, kommt durch diese Komposition etwas von dem eigentümlich schwedischen Element dieser Frau heraus.

So ist es auch mit den Innenräumen und Requisiten. Sie werden nicht als billige Stilleben-Inszenierungen um den Menschen aufgebaut. Der Mensch bleibt stets die Hauptsache, die Begleitmotive werden in strengster sparsamster Auslese, mit der Delikatesse japanischer Raumregie, verwendet: eine leistengeteilte Wand mit einer Blumenschale davor, ein Paravent, eine sprossengeteilte Tür. Meist aber neutrale Hintergründe, die nicht in geschwätziger Rebusbilderschrift Auskunft über den Menschen geben, sondern durch seinen farbigen Abglanz ihre Belebung empfangen.

Das ist eine sehr reine, in sich beruhende und frei von aller schillernden Zwitterhaftigkeit bewahrte Kunst. Sie hält sich fern von dem, was freilich in den Anfängen der jungen photographischen Bewegung lockend schien, durch Virtuositäten die Illusion der Radierungen und Stiche zu erreichen oder vage malerische Stimmungssuggestion im Nebelschleier der Boys of Glasgow zu erstreben, gerade dies galt ehedem viel.

Perscheid aber entwickelt alle Möglichkeiten aus der Bedingung seiner Technik. Das Hauptmittel seiner Handschrift ist das Licht. Das hat er mit den stärksten Künsten zu höchster Leistung sich dienstbar gemacht. Durch jene zu gesteigerter Empfänglichkeit präparierten Platten und durch ein sinnreich konstruiertes bewegliches Objektiv, mit dem die Lichtwirkung vollkommen ausgenutzt werden kann. So, und natürlich durch die vollendetsten Linsen, wird eine nuancenreiche Wiedergabe aller Tonwerte erzielt. Und vor allem werden dadurch die Augen in ihrem optischen Spiel so getreu und ausdrucksklar reflektiert. Und noch ein ingeniöses Hilfsmittel stellt sich ein: die Perscheidsche Rückenstütze. Sie gibt — welch eine Wandlung von der Kopfklammer der alten Folter-Cameralisten zu diesem Komfortstativ — der stehenden Figur zwanglos leichten Halt und Sicherung. Und dies mechanische Instrument hat eine durchaus psychologische Folge. Der Körper wird von seiner Erdenschwere, von der angespannten Konzentration, seine Glieder zu sammeln, die Knochen zusammenzureißen und stramm zu stehen, befreit. Er bekommt das Spielende, Gelöste, Unwillkürliche der Bewegung. Davon profitiert das Gesicht. Es wird erlöst von dem gespannt-zwanghaften Ausdruck, von der Befangenheit der exponierten Haltung; es wird frei für den Wesensausdruck, für seine eigentliche Physiognomie.

Den fruchtbarsten Moment, den höchsten Augenblick, da man sich am „ähnlichsten“ ist, zu erfassen und festzuhalten, dafür muß freilich zu all dem Technischen die hohe menschliche Erkenntnisfähigkeit hinzukommen. Diesen eigensten Besitz hat Perscheid und dadurch haben seine photographischen Bildnisse den schöpferischen Hauch.

Felix Poppenberg

DER FARBENJAMMER DER MALER ist bis jetzt noch keineswegs beseitigt. Das endlose Bedauern des angeblichen Verlustes vorzüglicher Materialien, wie sie den alten Malern zur Verfügung standen, ist allgemein bekannt; auch die ebenso

endlosen Klagen über schlechte Bereitung, ja gewissenlose Verfälschung der gegenwärtig in der Maltechnik verwendeten Körper.

Die Frage, in welcher Weise den aus solchen Zuständen sich ergebenden Übeln abgeholfen werden könne, wurde im Laufe der Zeit tausendfältig erörtert. Es fehlte nicht an Bemühungen einzelner und gesellschaftlich Vereinigter, die Kenntnisse dieses Gegenstands zu erweitern und zu vertiefen, in wissenschaftlicher und praktischer Richtung alles der Sache Dienliche festzustellen und zu verwerten.

Solche Bestrebungen waren in der Tat von Nutzen und ließen für die Zukunft das Beste hoffen. Freilich nur unter der Voraussetzung, daß die Künstler von dem Wert rationeller Behandlung des chemisch-technischen Teiles ihrer Aufgaben überzeugt werden konnten, also von ihrer Seite Verständnis und Entgegenkommen zu erwarten war. Leider fehlten diese Bedingungen nur zu oft. Gar viele Künstler äußerten ihre Bedürfnisse nur als subjektive Wünsche, oft genug nur als Forderungen negativer Art. Ihren Begehren wurde von der Industrie in geschäftiger Weise entsprochen, auch ohne jede Rücksicht auf schädliche Folgen. Da konnte nun die Verwirrung nicht ausbleiben. Wer weiß denn heutzutage noch, mit was er malt? — Wie viele gibt es denn auch, die sich wenigstens des Rates und der Beihilfe Berufener und Vertrauenswerter versichern?

Hier kann wieder nur Eines helfen: Verbreitung des Wissens.

In solcher Absicht wurde von berufener Kraft ein in neuerer Zeit erschienenes umfangreiches Werk geschaffen. Es bietet dem Unerfahrenen einen Ausblick über das weitverzweigte Gebiet der maltechnischen Materialienlehre in dem der Gegenwart entsprechenden Umfang, doch mit Berücksichtigung der Praxis vergangener Zeiten. Im Sinne eines solchen Programms finden wir dem Hauptinhalt des Werkes* einen propädeutischen Teil vorgesetzt, der in gedrängter Kürze das Wichtigste der Chemie und eine Farbenlehre in physikalischem Sinn enthält sowie eine motivierte Terminologie. Hieran schließt sich ein besonderes Kapitel über Anforderungen allgemeiner Art, die man bezüglich der Malerfarben zu stellen genötigt ist. Es folgen Darstellungen der wichtigsten physikalischen und chemischen Prüfungsmethoden der verschiedenen Materialien mit Anwendung einfacher Mittel, wie solche auch dem Laien ohne besondere Schwierigkeiten zugänglich zu machen sind. Hier wird schon auf die Bedeutung der Normalfarben der deutschen Gesellschaft zur Förderung rationeller Malverfahren hingewiesen, wobei freilich zu bedauern ist, daß eine Normalaufstellung bezüglich der Brauchbarkeit der verschiedenen Pigmente mit Rücksicht auf die Malweisen (Fresko-, Öl-, Aquarell-Malerei und so weiter) gegenwärtig noch immer aussteht.

Die wichtigsten Eigentümlichkeiten dieser Malverfahren werden in den beiden Hauptteilen des Buches erörtert; in der Abhandlung über die bis zur Gegenwart verwendeten Farbstoffe (wieder mit besonderer Berücksichtigung der von der oben genannten Gesellschaft aufgestellten Normalfarben) und die überaus zahlreichen Materialien, die bei der Herstellung der Malgründe, der Bindemittel sowie als Schutz- oder Verschönerungsüberzüge der Malereien in Betracht kommen.

Einzelne Abschnitte sind als umfangreiche Einschaltungen und Zusätze praktischen Auseinandersetzungen gewidmet, die zusammen eine Heilkunde der Gemälde darstellen, deren prophylaktischer und therapeutischer Teil nicht nur dem Maler, sondern auch jedem Freund der Malerei von Nutzen sein dürfte.

Daß bei dem so bedeutenden Umfang des behandelten Gegenstands eine erschöpfende Darstellung ausgeschlossen ist, kann wohl als selbstverständlich angenommen werden. Gleichwohl hätte vielleicht, namentlich mit Rücksicht auf den unvorbereiteten Leser, manches ausführlicher erklärt sein können. Auch das Literaturverzeichnis läßt eine Vermehrung wünschenswert erscheinen. So zum Beispiel wäre, abgesehen von weniger

* Materialienkunde als Grundlage der Maltechnik. Von Dr. A. Eibner. Berlin, Julius Springer, 1909. Gr.-8°, 480 S.

gebrauchten Schriften, beim Fresko doch Andrea dal Pozzo zu nennen gewesen oder die so fleißige und verdienstvolle Mrs. Merrifield. Von den Neueren hätte Ludwig Hans Fischer berücksichtigt zu werden verdient und andere mehr. Macht

KUNSTGESCHICHTE DER EDLEN METALLE.* Der leitende Gedanke des vorliegenden Buches war, wie es scheint, der, zu zeigen, wie sich das künstlerische Sehen von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart in den Werken der Goldschmiedekunst entwickelt. Zu diesem Zwecke werden 401 Abbildungen der wichtigsten und charakteristischesten Goldschmiedearbeiten vorgeführt. Wir haben somit eine große Zahl von Abbildungen vor uns, die mit Ägypten und Mykene beginnt, in der griechischen, römischen und altchristlichen Goldschmiedekunst ihre Fortsetzung findet, sodann ein gedrängtes Bild der Arbeiten in der Völkerwanderungs- und Merowingerzeit gibt, im weiteren auf Byzanz, die karolingische und ottonische Zeit übergeht, die wichtigen Zentren Trier, Regensburg, die Reichenauer Schule und die Hildesheimer Kunst vorführt und dann der weiteren Stilentwicklung von der romanischen Kunst bis auf die modernen und modernsten Arbeiten folgt. An diesem Anschauungsmaterial haben wir also einen Überblick wie ihn keine andere Sammlung von Abbildungen der Meisterwerke der Goldschmiedekunst in solcher Kürze und Übersichtlichkeit bietet.

Wenn der Text den Anforderungen und Erwartungen nicht im gleichen Maße entspricht, so findet das zum Teil darin seine Erklärung und Rechtfertigung, daß einerseits die Detailforschung noch nicht an allen Punkten so weit fortgeschritten ist, um wissenschaftlich genügend begründete Ausführungen über so schwierige entwicklungsgeschichtliche Fragen zu gestatten wie sie sich der Verfasser vorgelegt hat, andrerseits die allgemeine Kunstgeschichte über diese verwickelten Vorgänge im Kulturleben noch lange nicht zu so klarer Anschauung vorgedrungen ist, als daß irgendein Spezialgebiet, wie also hier die Goldschmiedekunst, mit Aussicht auf wissenschaftlich wertvolle Resultate von diesem Gesichtspunkt aus abgehandelt werden könnte. J. Folnesics

ERSTE INTERNATIONALE JAGDAUSSTELLUNG IN WIEN 1910. Im Mai des Jahres 1910 wird die Erste internationale Jagdausstellung, die unter dem Protektorate des Kaisers Franz Joseph steht und an welcher die Beteiligung fast sämtlicher Staaten der Erde bereits sicher ist, eröffnet werden.

Sie wird durch diese umfassende Beteiligung zu einer Weltausstellung für alles das, was nur irgendwie auf den Begriff „Jagd“ Bezug hat.

Unter den zirka 60 Objekten, die gebaut werden, befindet sich ein großer Pavillon, welcher das Kunstgewerbe und die vervielfältigende Kunst beherbergen soll und wurden Wilhelm Müller (in Firma R. Lechner) und Alexander C. Angerer (in Firma Angerer & Göschl) zu Obmännern für die Gruppe graphischer und vervielfältigender Kunstgewerbe ernannt. Kunstanstalten und Verleger, welche an dieser Ausstellung Interesse haben und sich an derselben zu beteiligen wünschen, wollen ihre bezüglichen Zuschriften baldgefälligst an einen der Genannten richten.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSSTELLUNG ÖSTERREICHISCHER KUNSTGEWERBE. Die Besitzergreifung des Erweiterungsbaues des k. k. Österreichischen Museums durch dieses erfolgte durch eine große Ausstellung des heimischen Kunstgewerbes, an deren

* Creutz, Max, Kunstgeschichte der edlen Metalle. Zweiter Band der Geschichte der Metallkunst von Hermann Lüer und Max Creutz. Stuttgart, Ferdinand Enke 1909, 8°, VIII, 462 S. M. 18.—.

Vorbereitung seit Monaten gearbeitet wurde. Wie der Ferstelsche Museumsbau vor 38 Jahren durch eine das damalige moderne österreichische Kunstgewerbe repräsentierende Ausstellung eröffnet wurde, so beteiligen sich auch an der gegenwärtigen Exposition alle Zweige der Kunstindustrie und -gewerbe mit zum großen Teil eigens für diese Ausstellung hervorgebrachten Erzeugnissen, welche den gegenwärtigen Stand der Produktion und des Geschmackes, die Entwicklung der Technik und das Zusammenwirken von Industrie und Gewerbe mit der Künstlerschaft aufs trefflichste illustrieren. Die Ausstellung nimmt das ganze neue Haus und, Galerie und Säulenhof des alten Gebäudes in Anspruch. Es sind 44 Interieurs zu sehen, welche den Zentralraum im Hochparterre umgeben und sich durch die Flügelbauten des ersten Stockes hinziehen. Im Zentralraum sind Glas, Keramik, Silberschmiedekunst, Bijouterie, Email, Lederarbeit, Teppiche, Ziermöbel etc. untergebracht, im ersten Stockwerk folgen Stoffe, Stickereien, Spitzen, Bucheinbände, Terrakotten, Bronzen und so weiter. Es beteiligen sich eine Reihe von kunstgewerblichen Fachschulen, der Verein zur Hebung der Spitzenindustrie in Österreich, der dalmatinische Verein zur Hebung der Spitzen- und Hausindustrie, der rumänische Hausindustrieverein; auch die „Wiener Werkstätten“ und die Vereinigung „Kunst im Hause“ nehmen an der Ausstellung teil. An die Interieurs im ersten Stockwerk schließen sich Expositionen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, ferner solche der privaten photomechanischen Reproduktionsanstalten von Wien und Prag, der Berufsphotographen. Den Schluß der Ausstellung bildet die Vorführung der Arbeiten der k. k. graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, welche in Dresden das größte Aufsehen gemacht haben. Als künstlerischer Beirat für das Arrangement der Ausstellung ist dem Museumsdirektor der Professor an der Kunstgewerbeschule Otto Prutscher zur Seite gestanden.

Am 26. vorigen Monats wurde die Ausstellung eröffnet. In Vertretung des Ministers für öffentliche Arbeiten August Ritt, der durch die Sitzung des Abgeordnetenhauses am Erscheinen verhindert war, nahm Sektionschef Dr. Adolf Müller die Eröffnung der Ausstellung vor. In Vertretung des Handelsministers Dr. Weiskirchner hatte sich Sektionschef Franz Müller eingefunden. Direktor Regierungsrat Dr. Leisching begrüßte die Vertreter der Minister, worauf der Rundgang durch alle Räume der Ausstellung angetreten wurde. Zur Eröffnung waren weiters erschienen: die Sektionschefs Geheimer Rat Wilhelm Exner, Graf Wickenburg, von Fesch und Hasenöhrl, Herrenhausmitglied Lobmeyr, der Rektor der Universität Professor Swoboda, Gesandter Graf Karl Kuefstein, Generaldirektor der Tabakregie Sektionschef Dr. von Scheuchenstuel, die Hofräte Freiherr von Weckbecker, Maresch, Löhr, Strzygowski, Ganglbauer und Professor Lieben, die Ministerialräte von Förster-Streffleur, Freiherr von Pražák, Freiherr von Sochor und Dr. Köller, die Sektionsräte Baron Klimburg, Rudolf Schindler, Karminski und Borkowski, Polizeipräsident-Stellvertreter Hofrat Baron Gorup, Vizebürgermeister Dr. Porzer, Landesausschuß Bielohlawek mit Oberinspektionsrat Gerényi, Vizepräsident der Handelskammer Kitschelt mit Sekretär Dr. von Thayenthal und Dr. von Sauter, Präsident der Schlesischen Handelskammer Janota mit dem Direktor des Troppauer Museums Dr. Braun, die Regierungsräte Folnesics, Dreger, Ritter, Herdtle, Lauböck, Rosmael, Stübchen-Kirchner und Stukart, die Oberbauräte Baumann, Wagner, Holzer und Sachs, Baurat Bertele, Direktor Roller, die Professoren Hoffmann, Ginzel, Klotz und Stephan Schwartz, Direktor Dr. Meder von der „Albertina“, die Maler Engelhart, Graf und A. D. Goltz, Bildhauer Kautsch aus Paris, Kustos Dr. Glück, Frau Goltz-Mell, die Kommerzialräte Wilhelm Müller und Ehrenfest, Kunsthändler Artaria, kaiserlicher Rat Richard und andere.

Am Eröffnungstag wurde auch der fünfzehn Druckbogen starke Katalog ausgegeben. Die Ausstellung wird bis Jänner dauern. Unmittelbar nachher gelangen die keramische und Glassammlung sowie ein Teil der Möbelsammlung des Museums zur dauernden Aufstellung im ersten Stockwerk des Erweiterungsbaues und weiterhin erfolgt etappenweise die Neuaufstellung der übrigen historischen Sammlungen im alten Gebäude. Die Ausstattung des alten Vortragssaales und des Saales IX, welche für die Erweiterung der Bibliothek und Vor-

bildersammlung adaptiert werden, ist in vollem Zuge und wird bis Ende des Jahres fertiggestellt sein. Die Museumsvorträge, für welche im Erweiterungsbaue ein neuer Saal erbaut wurde, der seiner Vollendung entgegengeht, sollen im Jänner wieder aufgenommen werden. Wir werden über den Erweiterungsbau des Museums sowie über die Ausstellung in einem der nächsten Hefte von „Kunst und Kunsthandwerk“ eingehend berichten.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Oktober von 9819, die Bibliothek von 408 Personen besucht.

KUNSTGEWERBESCHULE. An der Kunstgewerbeschule wurde ein offener Zeichensaal errichtet, in dem jedermann von 7 bis 9 Uhr abends das Aktzeichnen nach dem lebenden Modelle unter Leitung der Professoren Löffler und von Kenner pflegen kann. Zutritt haben Männer aller Berufsstände (Mindestalter 20 Jahre). Eine Einschreibung findet nicht statt, sondern die Eintrittsberechtigung wird durch Kauf von Eintrittskarten erworben. Diese sind immer Montag zwischen 6 und 7 Uhr abends im Sekretariat erhältlich und kosten für je eine Woche eine Krone. Feiertage fallen aus.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

ARMSTRONG, W. Art in Great-Britain and Ireland. Illustr. 8°. p. 348. London, Heinemann. 6 s.

BAUER, C. Neue Wege zur Volkskunst. Betrachtungen über eine Ausstellung der staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg. (Kunstgewerbeblatt, Okt.)

HAVELL, E. B. The Symbolism of Indian Sculpture and Painting. (The Burlington Magazine, Sept.)

HOOPER, L. Coffers, Chests, and Caskets. (The Art Journal, Sept., Okt., Nov.)

K. W. Die gebildete Frau im Kunstgewerbehandel. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

MICHEL, W. Das moderne Kunstgewerbe in Frankreich. (Dekorative Kunst, Nov.)

MILLAR, A. Drawing in Primary Schools. (The Art Journal, Okt., Nov.)

OTTO, K. H. Zeichen der Zeit in der künstlerischen Produktion. (Innendekoration, Nov.)

SELIGER, M. Über ein Monumentalwerk des Schulmannes Meurer. (Kunstgewerbeblatt, Sept.)

VALLANCE, A. William Morris, his Art, his Writings, and his Public Life. 8°. p. 480. London, Bell. 10 s. 6 d.

WHITLEY, W. T. The National Competition of Schools of Art, 1909. (The Studio, Sept.)

WILLOUGHBY, L. Sutton Place by Guildford. A Surrey Manor House. (The Connoisseur, Okt.)

WILLOUGHBY, L. The Town of Portsmouth. (The Connoisseur, Nov.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BALDRY, A. L. The Treatment of Drapery in Sculpture. (The Art Journal, Sept.)

BERLEPSCH-VALENDAS, H. E. v. Kleine Wohnhäuser. (Dekorative Kunst, Nov.)

BERNOULLI, R. Werkstätten für Friedhofskunst. (Kunst und Künstler, Okt.)

BRIEGER - WASSERVOGEL, L. Auguste Rodin. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

CRAUZAT, E. de. Les Petits Appartements du Château de Fontainebleau. (L'Art décoratif, Aug.)

DEMIANI, A. Der Eskorial, ein Denkmal Philipps II. (Zeitschrift für bildende Kunst, Sept.)

GUILLEMOT, M. Brangwyn, Décorateur. (Art et Décoration, Okt.)

HADELN, D. Freiherr v. Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXX, 1.)

HAMANN, R. Die Kapitelle im Magdeburger Dom. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXX, 1—3.)

LEVETUS, A. S. Architekt Karl Witzmann-Wien. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

LIPPMANN, F. W. A Bronze Statuette attributed to Benvenuto Cellini. (The Burlington Magazine, Okt.)

MACKOWSKY, H. Das Feilner-Haus. Zur Erinnerung an Schrinkel. (Kunst und Künstler, Okt.)

— Das Friedrichsforum zu Berlin nach dem Plane von G. W. v. Knobelsdorff. (Zeitschrift für bildende Kunst, Okt.)

MONOD, F. De quelques nouveaux Essais de Sculpture décorative. (Art et Décoration, Sept.)

NELSON, Ph. The Mediaeval Ivories in the Liverpool Museum. (The Connoisseur, Okt.)

RIEZLER, W. Georg Roemer. (Dekorative Kunst, Nov.)

SCHEFFLER, K. Hermann Muthesius. (Kunst und Künstler, Okt.)

SCHUR, E. Drei Landhäuser von Hermann Muthesius. (Dekorative Kunst, Okt.)

SITTE, H. Fragment eines Sarkophagreliefs. (Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts, XII, 1.)

TESTARD, M. Paul Follot, Décorateur. (L'Art décoratif, Aug.)

UNWIN, R. Town Planning in Practice. Illustr. 4°. p. 438. London, T. Fisher, Unwin. 21 s.

VERNEUIL, M. P. Une Villa au Vésinet, „La Douce Vie". (Art et Décoration, Okt.)

VITSY, P. Alexandre Charpentier. (Art et Décoration, Okt.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

AVENARIUS, F. Thoma. (Kunstwart, 2. Septemberheft.)

BRANGWYN's Tempera Frieze at the New London Offices of the Grand Trunk Railway. (The Studio, Okt.)

FEISTEL-ROHMEDER, B. Johann Vinzenz Cissarz. (Dekorative Kunst, Nov.)

KHAYNACH, F. v. Hans Peter Feddersen. (Zeitschrift für bildende Kunst, Okt.)

OSTINI, F. v. Julius Diez-München. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

PAULI, G. Hans Thoma. (Kunst und Künstler, Sept.)

POPPENBERG, F. Emil Orlik-Berlin. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

VERNEUIL, M. P. Une Décoration nouvelle de Mlle Dufau. (Art et Décoration, Okt.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

BRACHVOGEL, C. Ausstellung neuer Stickereien in den Vereinigten Deutschen Werkstätten. (Dekorative Kunst, Okt.)

E. W. Neue Linoleummuster der „Anker-Marke". (Dekorative Kunst, Okt.)

G. M. Stickereien von Margarete von Brauchitsch. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

WHISHAW, B. and E. Puntas and Passementerie. (The Connoisseur, Juni.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BELVILLE, E. J. M. Breton. (L'Art décoratif, Aug.)

BURGESS, F. W. Cambridge College Bookplates. (The Connoisseur, Nov.)

DAWSON, R. A. An Illustrator of Celtic Romance: John P. Campbell. (The Studio, Okt.)

EDWARDS, J. The Art of Illustration illustrated. 8°. p. 240. London, R. Culley. 3 s. 6 d.

HIND, C. L. Mr. Pennel's Nocturne Mezzotints. (The Art Journal, Nov.)

MENZIES, W. G. Cornelis Vermeulen, P. van Schuppen, and A. Trouvain. (The Connoisseur, Juni.)

MEW, E. The Caricaturist of the Thirties-„HB". (The Connoisseur, Okt.)

MICHEL, W. Hohlwein-Plakate. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

— Neue Münchener Plakate. (Dekorative Kunst, Okt.)

POPPENBERG, F., s. Gruppe III.

RÖTTINGER, H. Breu-Studien. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXVIII, 2.)

SCHAPIRE, R. Klaus Groth und Otto Speckter. (Kunst und Künstler, Sept.)

SLATER, H. French Illustrated Books. (The Connoisseur, Nov.)

VI. GLAS. KERAMIK

BAUR, A. Holländische Raumkunst und Keramik. (Dekorative Kunst, Nov.)

BURTON, W., and R. L. HOBSON. Handbook of Marks on Pottery and Porcelain. 8°. p. 222. London, Macmillan. 7 s. 6 d.

BUTLER, A. J. The Origin of Lustre Ware. (The Burlington Magazine, Okt.)

FALKNER, F. The George Stoner Collection of Figures and Groups by the Ralph Woods of Staffordshire. (The Connoisseur, Nov.)

GRASSET, E. Formes et Décoration des Vases. (Art et Décoration, Okt.)

HAYDEN, A. The Wedgwood Exhibition. (The Connoisseur, Nov.)

HIGUETT, H. N. Old English Wine-glasses. (The Connoisseur, Juni.)

KUZMANY, K. M. Wiener Keramik. (Dekorative Kunst, Okt.)

MOORE, N. H. Delftware, Dutch and English. Illustr. 8°. p. 192. London, Hodder & S.

— Wedgwood and his Imitators. Illustr. 8°. p. 130. London, Hodder & S. 4 s.

SCOTT, E. N. The Evolution of Black Basaltes Ware. (The Connoisseur, Okt.)

SOLON, M. L. The Ceramic Art of Orvieto. (The Burlington Magazine, Okt.)

VERNEUIL, M. P. E. Lenoble, Céramiste. (Art et Décoration, Sept.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BAUR, A., s. Gruppe VI.

CONWAY, M. Some Kentish Chests. (The Burlington Magazine, Sept.)

DEUBNER, L. Die Berliner Möbelfabrikation im Jahre 1908. (Dekorative Kunst, Nov.)

The Influence of Ducerceau on French Renaissance Furniture. (The Burlington Magazine, Sept.)

VOGT, A. Geschmackskunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

FFOULKES, Ch. The Craft of the Armourer. (The Connoisseur, Juni.)

HELBIG, W. Ein homerischer Rundschild mit einem Bügel. (Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts, XII, 1.)

LEHNERT, G. Die nächsten Ziele unserer Metallware. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

LIPPMANN, F. W., s. Gruppe II.

VITRY, P., s. Gruppe II.

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BAUM, J. Neue Edelmetallarbeiten von Paul Haustein. (Dekorative Kunst, Okt.)

JONES, E. A. The Old English Plate of the Emperor of Russia. Plates. Fol. p. LVI, 115. Nicht im Handel.

VEITCH, H. N. Sheffield Plate. (The Burlington Magazine, Sept.)

VEVER, H. La Bijouterie Française au XIXe Siècle. (Art et Décoration, Sept.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

BURGESS, F. W., s. Gruppe V.

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

DÜSSELDORF

SCHMID, M. Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909. (Die Kunst für Alle, XXV, 4.)

ETRURIA

HAYDEN, A., s. Gruppe VI.

HAMBURG

BAUER, C. Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe und seine Neugestaltung. (Kunstgewerbeblatt, Okt.)

— BAUER, C., s. Gruppe I.

MÜNCHEN

BRACHVOGEL, C., s. Gruppe IV.

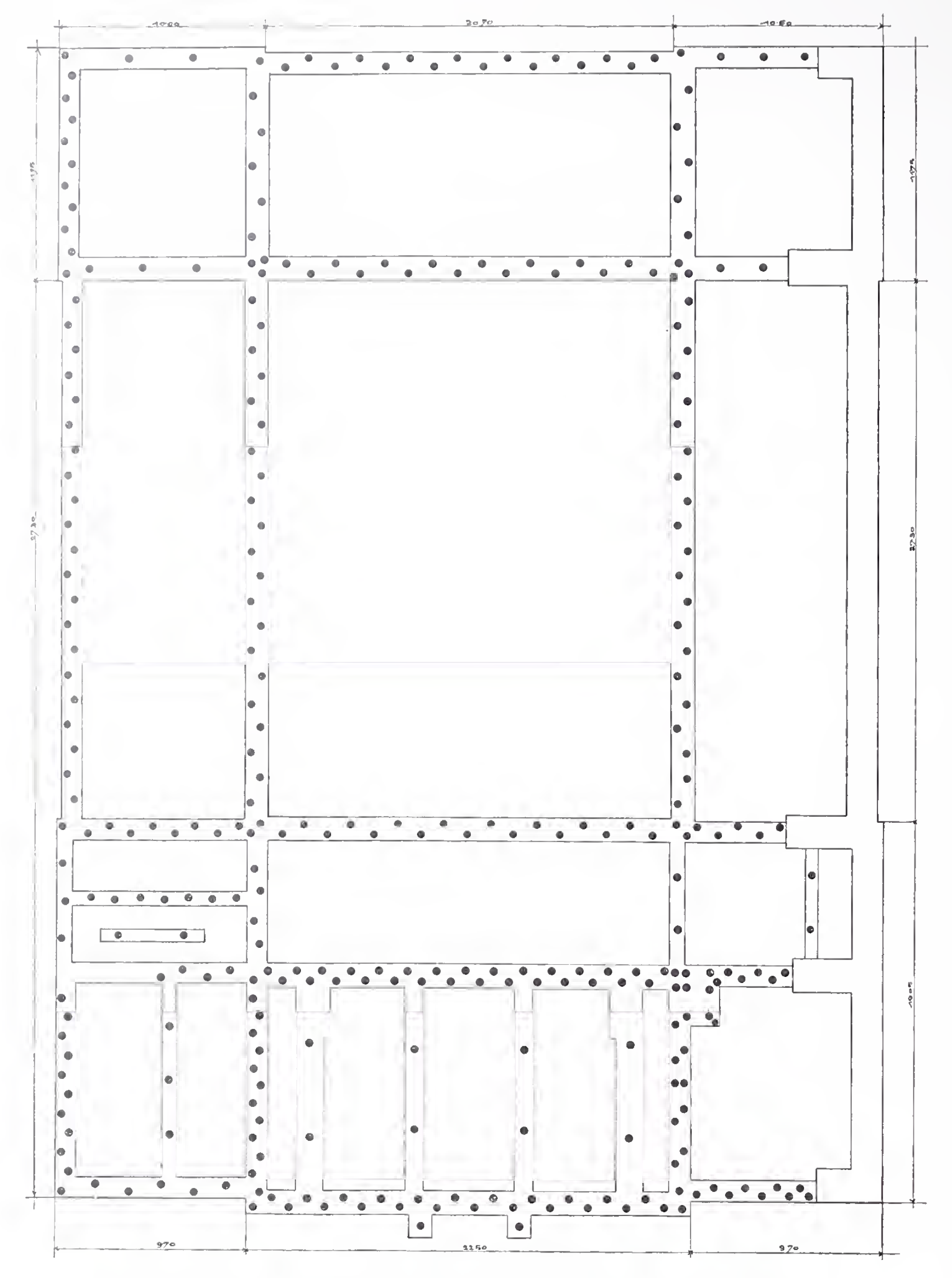
Alle für „Kunst und Kunsthandwerk“ bestimmten Sendungen sind an die Redaktion dieser Monatsschrift, Wien, I., Stubenring 5, zu richten. — Für die Redaktion verantwortlich: Franz Ritter.

DER ERWEITERUNGSBAU DES K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS

DIE Vollendung des Erweiterungsbaues des k. k. Österreichischen Museums ist für dieses ein bedeutungsvolles Ereignis, welches die gesamte Tätigkeit des Instituts auf eine neue, erweiterte Basis stellt. Ein Teil der historischen Sammlungen wird im ersten Stockwerk des Gebäudes zur Aufstellung gelangen, hierdurch erhalten die anderen Sammlungen, welche im Ferstelschen Bau verbleiben, ebenfalls die Möglichkeit einer neuen, den Bedürfnissen der Zeit und ihrem Wert entsprechenden Schaustellung; die Bibliothek, Ornamentstich- und Vorbildersammlung wird durch Einbeziehung des alten Vortragssaales und des Saales IX ein gegenüber dem bisherigen auf das Doppelte erweitertes Raumausmaß erhalten; der neue Vortragssaal, welcher nicht wie der frühere zu Ausstellungszwecken herangezogen werden soll, wird die Möglichkeit bieten, das Vortragswesen des Instituts frei und unbehindert zu entfalten; das Hochparterre des Erweiterungsbaues schließlich gestattet die Veranstaltung von modernen und historischen Ausstellungen ohne Einengung und Schädigung des Betriebes der Sammlungen. Und auch die für das Institut so dringend notwendig gewordene Forderung nach geräumigen, lichten und zugänglichen Depots wird durch den Erweiterungsbau wenigstens teilweise erfüllt.

Das Österreichische Museum wie alle an seinem Gedeihen und seiner Wirksamkeit beteiligten Kreise, Wissenschaft, Industrie, Gewerbe, Künstler und das kunstliebende Publikum, sind den um das Zustandekommen des Erweiterungsbaues bemüht gewesenen Faktoren, der Regierung, dem Kuratorium und dem früheren Museumsdirektor, zu innigstem, bleibendem Dank verpflichtet. Für die Durchführung des Erweiterungsbaues wurde ein eigenes Baukomitee berufen, bestehend aus dem Statthaltereirat Heinrich Freiherrn von Pachner als Vorsitzenden, Hofrat Michael Fellner, Vorstand des Hochbaudepartements der Statthalterei, später Oberbaurat Tomssa als Stellvertretern, Oberbaurat Ludwig Baumann als Planverfasser und technisch-artistischem Bauleiter, Oberbaurat der niederösterreichischen Statthalterei Ignaz Franz Wagner als technisch-ökonomischem Bauleiter, dem Direktor des Österreichischen Museums Hofrat Artur von Scala und dem Vizedirektor Regierungsrat Dr. Eduard Leisching, dem Statthaltereirat und Landessanitätsreferenten Dr. August Netolitzky, dem Baurat der niederösterreichischen Statthalterei Josef Leiß als Mitgliedern und dem Oberingenieur Johann Siess als Protokollführer.

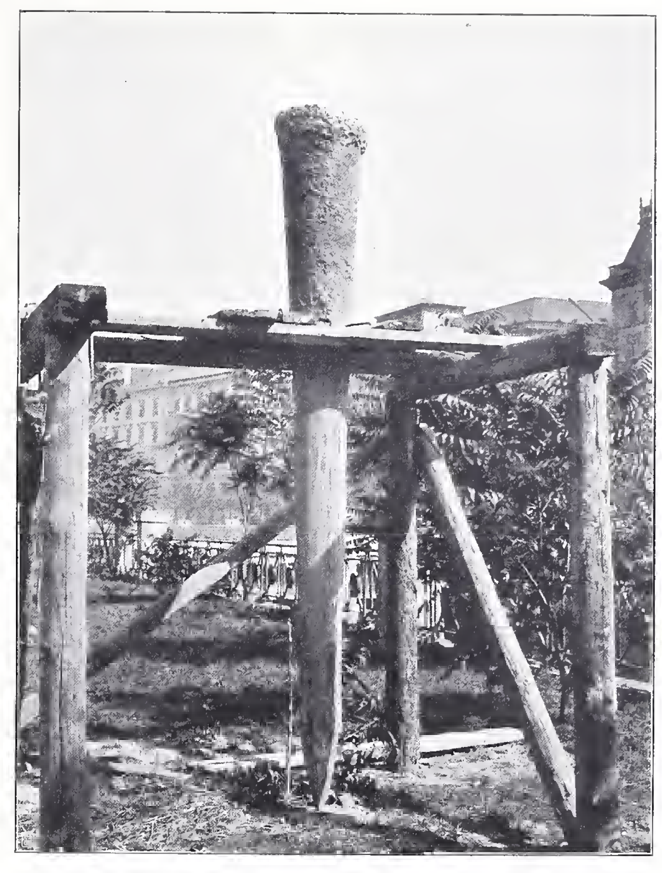
Der Ergänzungsbau ist freistehend und durch einen eingeschobenen Korridoranbau mit dem alten Museum in Verbindung gebracht. Der Zubau liegt durchweg im Füllboden des alten Wienflußbettes, der durchschnittlich



Fundamentplan mit Darstellung der Betonpiloten-Fundierung

bis 10 Meter unter das jetzige Straßenniveau reicht. Eine Fundierung bis auf den gewachsenen Schotter wäre nicht nur mit großem Zeitaufwand, sondern auch mit bedeutenden Kosten verbunden gewesen. Die maßgebenden Organe entschieden daher für eine Fundierung mit patentierten Betonblechrohrpfählen, da mit dieser Fundierungsmethode bereits die besten Erfahrungen in ökonomischer wie praktischer Beziehung, insbesondere auch für die gleichen Untergrundverhältnisse (beim „Haus der Industrie“ am Schwarzenbergplatz) vorlagen. Sämtliche tragenden Mauern des Neubaues, mit Ausnahme der nächst der Wienflußmauer gelegenen Mauer sowie auch des Verbindungstraktes zwischen dem alten Gebäude und dem Zubau, sind auf diese Weise mit 353 Stück Pfählen fundiert worden. Die nächst dem regulierten Wienfluß gelegene Mauer wurde bis auf den tragfähigen Schotter 10·20 Meter unter Terrain fundiert.

Grundsätzlich wurden als maximale Belastung 40 Tonnen pro ein Stück Pfahl zugelassen. Die durchschnittliche Länge der Pfähle betrug 3 Meter. Da die Souterrainsohle zirka 2 Meter unter Terrain liegt — bloß bei einem kleinen Teil befindet sich dieselbe auf zirka 6 Meter unter dem Terrain —, so



Probepilote

folgt daraus, daß die Spitzen sämtlicher Pfähle noch über dem gewachsenen Boden sich befinden. Um den Nachweis der Richtigkeit der statischen Berechnung zu erbringen, welch letztere auf Grund der dynamischen Methode nach der Sternschen „Allgemeinen Rammformel" vorgenommen wurde, wurde ein Pfahl einer Probebelastung, und zwar bis zu 92.480 Kilogramm unterzogen. Bei der maßgebenden Belastung von 40.000 Kilogramm ergab sich eine Setzung von rund 9 Millimeter. Dieses Maß ermäßigt sich selbstverständlich bei in Gruppen gerammten Pfählen und in der Tat ergaben die unter Kontrolle der k. k. Bauleitung während und nach dem Aufbau vorgenommenen Kontrollnivellements der in den Fundamentbetonkörpern angebrachten Fixpunkte durchweg geringere und vollständig gleichmäßige Setzungen.

Wie der Fundamentplan zeigt, wurden die Pfähle fast in allen Mauern in zwei Reihen, und zwar versetzt angeordnet. Nur in den sehr gering belasteten Mauern konnte mit einreihiger Anordnung das Auslangen gefunden werden. Die Pfahlentfernung beträgt je nach der Belastung der Mauern im Durchschnitt 1·10 Meter. Über den Pfahlköpfen wurde ein zirka 1 bis 1·5 Meter hoher Stampfbetonrost ausgeführt.

Der Zubau wurde nach den Plänen des Architekten Oberbaurates Ludwig Baumann im Auftrage des k. k. Unterrichtsministeriums, in dessen Ressort das Österreichische Museum zur Zeit des Baubeginnes gehörte, aufgeführt. Der Bau hat in der Wollzeile eine Frontlänge von 41·60 Meter, neben dem Wienflusse eine solche von 57·80 Meter. Der Trakt in der Wollzeile ist zweistöckig und enthält den Haupteingang, die Eintrittshalle (Vestibül), Bureauräume, im ersten Stock den Vortragssaal und im zweiten Stock die Wohnung des Museumsdirektors. Rechts und links von der Eintrittshalle, beziehungsweise dem Vortragssaale sind die Geschosse — im Parterre und im ersten Stockwerk — durch Decken in Zwischengeschosse unterteilt, welche als Bureauräume, beziehungsweise im Parterre links als Wohnung für den Portier verwendet werden. Der an diesen Trakt anstoßende neue

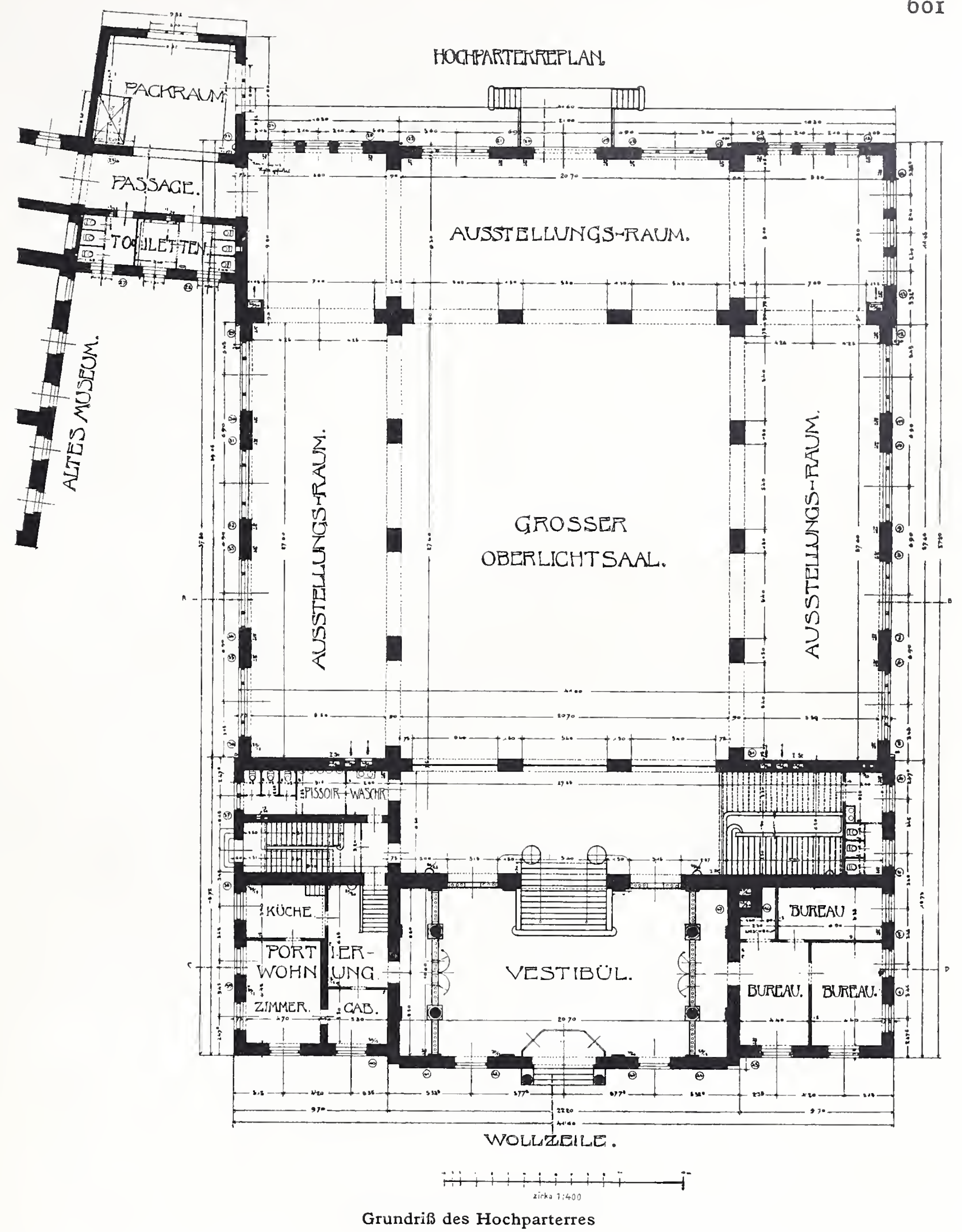
Gebäudeteil ist einstöckig und enthält im Hochparterre und im ersten Stock lediglich Ausstellungsräume. Die Ausstellungsräume im Hochparterre bestehen aus einem teils seitlich, teils durch Oberlichte beleuchteten großen Saal, welcher beliebige Einbauten gestattet. Das Untergeschoß dieses Traktes enthält eine Dienerwohnung, Depoträume und eine Polizeiexpositur.

Die verbaute Fläche beträgt 2530 Quadratmeter, wovon im Hochparterre 1500 und im ersten Stockwerk 1200 Quadratmeter Ausstellungsräume sind. Diese sind durch seitliche große Fenster und durch die 300 Quadratmeter große Dachoberlichte außerordentlich reich belichtet. Das Vestibül ist 20·70 Meter



Pilotenschlagen

lang, 10·60 Meter breit. Die Wände sind auf 2·20 Meter Höhe mit Untersberger Marmor verkleidet, sonst in Weiß gehalten. Eine 5·40 Meter breite Freitreppe führt von hier in die Ausstellungsräume im Hochparterre und über die hier beginnende Hauptstiege in jene des ersten Stockes, beziehungsweise zum Vortragssaal. Der Vortragssaal im ersten Stock hat Raum für zirka 350 bis 400 Personen, ist 21·00 Meter lang, 10·70 Meter breit, 7·00 Meter hoch und wird durch drei große seitliche Fenster beleuchtet. Die Decke, die Lamberien und die Türverdachungen sind aus geschnitztem und gebeiztem Fichtenholz. Der Saal ist ganz zu verdunkeln und für die Vorführung von Lichtbildern eingerichtet. Außer der schon erwähnten Hauptstiege sind noch zwei Nebentreppen vorhanden, und zwar eine beim Nebeneingang an

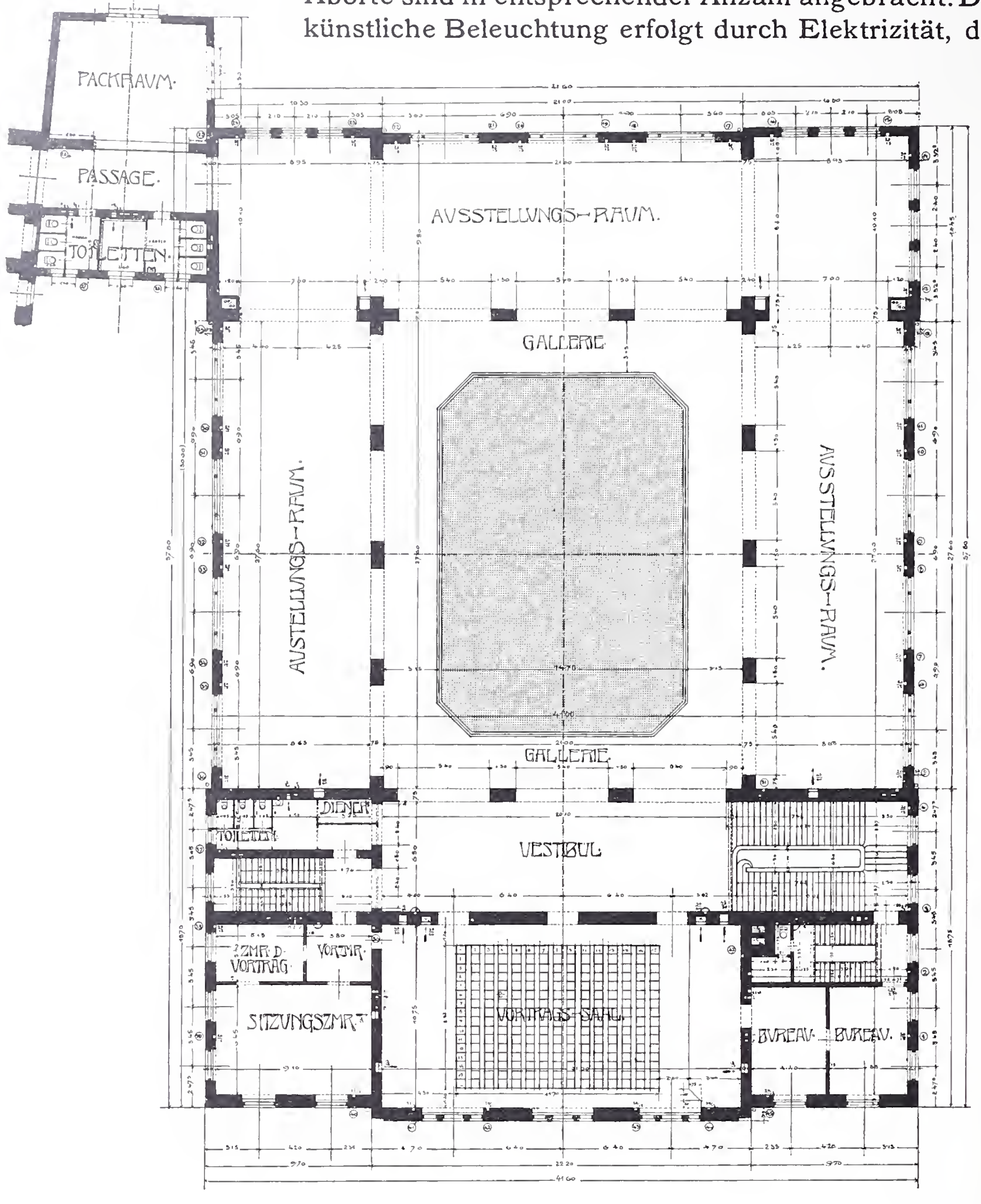


Grundriß des Hochparterres

der Seitenfront gegen das alte Museumsgebäude, welche auch den direkten Zugang zur Wohnung des Museumdirektors bildet, und eine zweite, im ersten Zwischengeschoß neben der Hauptstiege beginnende.

Beide Treppen vermitteln den direkten Verkehr zu und zwischen den Bureaus und führen bis auf den Dachboden. An der Rückseite des Zubaues,

beziehungsweise des Ausstellungsraumes im Hochparterre, führt eine Freitreppe in den zum Museum gehörigen Gartenhof. Im Verbindungsbau zwischen dem Zubau und dem alten Museum ist ein elektrischer Lastenaufzug eingebaut. Wasch- und Toiletteräume sowie Aborte sind in entsprechender Anzahl angebracht. Die künstliche Beleuchtung erfolgt durch Elektrizität, die



Grundriß des ersten Stockwerkes.

Beheizung durch eine Niederdruck-Zentraldampfheizung. Durch den Ausschluß von Holz für die Zwischendecken und durch die Aufstellung von Wasserhydranten in allen Geschossen erscheint der Zubau als vollkommen feuersicher.

Als besonders charakteristisch bei diesem Erweiterungsbau ist hervorzuheben, daß die im Hochparterre befindlichen Ausstellungsräume, inklusive des großen Zentralraumes in einem Gesamtausmaße von 1500 Quadratmeter, welche ausschließlich der Veranstaltung von periodischen Ausstellungen dienen sollen, vollständig von dem Straßentrakte, dem Vestibül und der Haupttreppe abschließbar sind. Der große Mittelraum ist durch eine Glasdecke vollkommen von dem ersten Stockwerk abgeschlossen, so zwar, daß mit Bezug auf



Fassade gegen die Wollzeile

Beheizung und Ventilation diese beiden Stockwerke ganz unabhängig voneinander sind, und daß bei Installierung einer periodischen Ausstellung jede Staubentwicklung, jede Belästigung durch den Lärm der Installationsarbeiten von dem ersten Stocke ferngehalten wird. Die Zufuhr und der Abtransport der Gegenstände von und zu diesen Ausstellungen erfolgt durch einen eigens hierfür geschaffenen Eingang an der Seite des an der Wienflußzeile gelegenen Gartenhofes. Hierdurch wird jede Hemmung des regen Straßenverkehres von der Hauptfront des Gebäudes ferngehalten. Der Hochparterre-Fußboden und der Fußboden des ersten Stockwerkes liegen im gleichen Niveau der entsprechenden Etage des alten Museumsgebäudes. Direkte Korridore von der Säulengalerie des bereits bestandenen Baues vermitteln die Kommunikation zu den einzelnen Stockwerken des Erweiterungsbaues.

Die Fassaden des Gebäudes sind in oberitalienischer Frührenaissance entworfen und ist die an der Wollzeile gelegene durch besonderen Schmuck ausgezeichnet und das Mittelrisalit in Haustein ausgeführt. Das Mosaikbild



Mittelrisalit

über dem Portal ist vom akademischen Maler R. Jettmar entworfen und von der Wiener Mosaikwerkstätte L. Forstner in Mosaik ausgeführt.

Das vorgebaute Portal ist aus Pučisće- (Dalmatiner) Marmor hergestellt. Wie schon vorhin erwähnt, wurde das Gebäude nach dem Entwurfe des

Architekten Oberbaurates Ludwig Baumann, welchem auch die technisch-artistische Bauleitung dieses Ergänzungsbaues im Vereine mit dem Oberbaurat der k. k. niederösterreichischen Statthalterei Ignaz Franz Wagner als technisch-ökonomischem Bauleiter übergeben war, in der Zeit von 1907 bis 1909 aufgeführt.

Als Organe der Bauleitung fungierten der k. k. Oberingenieur Hans Sieß, späterhin Bauadjunkt Oskar Klaar und als technische Hilfskraft Leopold Ehrlich. Vom Atelier des Architekten war Baumeister Josef Meissner der



Innenansicht des Vestibüls

Bauleitung beigegeben. Die Gesamtkosten betrugen (ohne Baugrund und ohne die Inneneinrichtung) 1,100.000 Kronen. Sämtliche zur vollständigen Ausführung des Baues notwendigen Pläne und Detailzeichnungen wurden vom Atelier des Oberbaurates Ludwig Baumann besorgt.

Die Ausgrabe-, Fundament- und Maurerarbeiten sowie die Fundierung mit den patentierten Beton-Blechrohrpfählen wurden von der Allgemeinen Österreichischen Baugesellschaft, sämtliche Zwischendecken von zirka 7000 Quadratmeter sowie die Fenster- und Türüberlagen, die Röste über allen Öffnungen in eisenarmiertem Beton von G. A. Wayß & Co. ausgeführt. Die Decken über dem Souterrain, Hochparterre und ersten Stock sind in biegungs-

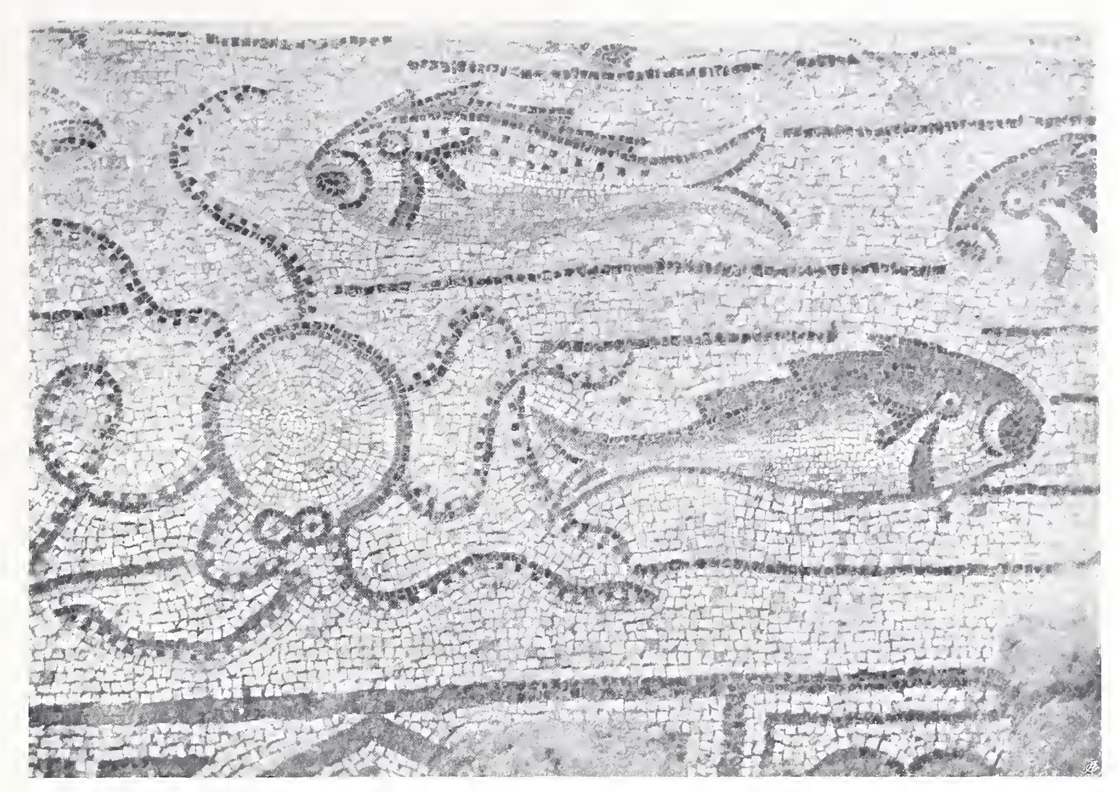


Die neuen Mosaikfunde in der Basilika von Aquileja. Detail des Fischmosaiks. Fischender Putto *

fester Massivkonstruktion (der sogenannten Plattenbalkenkonstruktion) hergestellt, und zwar für eine Nutzlast von 500 bis 800 Kilogramm pro Quadratmeter. Die übrigen Decken wurden nach dem Zellendeckensystem ausgeführt. Der Dachstuhl wurde von Martin Neubauer & Sohn, k. k. Hofzimmermeister, hergestellt; die Ziegeldeckerarbeit von Julius Schwab, die Spenglerarbeiten von Heinrich Lefnär, die Holzzementarbeiten von Cooper & Co., die auch die Trottoire und Isolierungen machten. Die Tischlerarbeiten lieferte Bruno Claus, die Brettelböden, welche in Naturasphalt verlegt sind, die Brüder Engel. Die Kunsttischlerarbeiten im großen Vortragssaal, wie den Plafond und die Wandlamberie, Türumrahmungen etc., lieferte die Firma Karl Rogenhofer. Die Baubeschläge- wie die Kunstschmiedearbeiten, die Stiegengeländer stammen aus der Werkstätte von Alexander Nehr, die Schließen und Träger etc. von H. Haustein & Sohn.

Die Malerarbeiten sind von J. Nowotny, die gesamte Anstreicherarbeit von Alois Kolb; die Verglasung lieferte die Firma J. Rankls Witwe & Sohn. Den Marmorbelag des Hauptvestibüls, dann die Massivstufen und den Marmorstufenbelag sowie alle anderen Steinmetzarbeiten stellte die Allgemeine Österreichische Baugesellschaft (Steinmetzgeschäft) her. Die Marmorwandbekleidungen lieferte die Firma R. Masini. Die Eisenkonstruktionen rühren von C. Teudloff & Th. Dittrich, die Rohrkanalisierung von Gebrüder Andreae,

* Die Abbildungen der Mosaiken sind nach Photographien vom Prälaten Dr. Karl Drexler-Görz hergestellt und mit Erlaubnis des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht veröffentlicht.



Die neuen Mosaikfunde in der Basilika von Aquileja. Detail des Fischmosaiks. Mittelschiff

die Radikal-Cleaner-Anlage von Jos. Luftschitz & Söhne, die Gas- und Wasserinstallationen von Ingenieur Hans Hable her.

Die Beheizung des Gebäudes erfolgt in allen seinen Räumen mittels einer von der Firma Wilhelm Brückner & Co. ausgeführten Zentral-Niederdruck-Dampfheizung.

Den großen Aufzug für Möbel etc. lieferte die Firma Th. D'Ester. Die gesamte elektrische Beleuchtungsanlage installierte die A. E. G. Union-Elektrizitätsgesellschaft. Die Beleuchtungskörper wurden ebenfalls von derselben Firma nach Zeichnungen des Oberbaurates Ludwig Baumann beigestellt.

Die Telephon- und Blitzableiteranlage ist von A. Stögermayer. Die Aufschriften sind von Alfred Büchler, der Linoleumbelag von der Ersten Österreichischen Linoleumfabrik, das Tourniquet von Hermann Karig, die Messingarbeiten von Alfred Zempliner, die Gasöfen von Hugo Burger, die Drahtgitter von Franz Koczor, die Fensterplachen von Josef Blaschkowitz, Verfinsterungsplachen von August Feßler, Klappsitze von Gebrüder Thonet.

Der an der Hauptfassade angebrachte figurale Schmuck ist vom akademischen Bildhauer Otmar Schimkowitz. Die ornamentalen Bildhauerarbeiten lieferte die Firma Franz Hrnčiř und J. Matscheko & Schrödl; letztere Firma wurde auch mit der Ausführung der Kunststeinarbeiten, welche im Vestibül und Stiegenhaus Anwendung fanden, betraut.

DIE NEUEN FUNDE IN DER BASILIKA VON AQUILEJA ❧ VON HEINRICH SWOBODA-WIEN

DIE im Heft 8 und 9 angezeigten Mosaikfunde wurden in einer Tiefe von einem Meter unter dem jetzigen Kirchenfußboden gemacht. Sie nehmen der Länge nach mehr als die Hälfte des Mittel- und eines Seitenschiffes ein, der Breite nach füllen sie beide Schiffe, aber nicht mehr das andere Seitenschiff aus. Der Zeit nach lassen sie sich genau bestimmen als eine Arbeit des angehenden IV. Jahrhunderts. Das Gebäude, dem dieser prächtige Fußbodenschmuck angehörte, war zweifellos eine Kirche, und zwar eine der ersten, wenigstens uns bekannten, datierten christlichen Basiliken, aus der Zeit unmittelbar nach dem Aufhören der Verfolgungen. In dieser Zeit wurde der Bau fertiggestellt; wann er begonnen wurde, soll damit vorläufig nicht entschieden sein. Die Kompositionselemente der Mosaiken würden einen etwas älteren Ursprung noch annehmen lassen, zumal das Zusammenstimmen der Technik dieser jetzt gefundenen Mosaiken mit ähnlichen, schon vor Jahren außerhalb des Domes beim jetzigen Kampanile entdeckten, die man damals ins Ende des III. Jahrhunderts zu versetzen geneigt war. Als nämlich Exzellenz Graf Lanckoroński die Vorarbeiten für das Werk über den Dom von Aquileja in Angriff nehmen ließ, kam an der genannten Stelle eine damals unverständliche Inschrift: ... ORE FELIX HIC CREVISTI HIC FELIX zutage. Das ORE mit honore, labore oder ähnlich zu ergänzen lag weit näher als an einen Eigennamen zu denken, wie es jetzt die jüngst im Dome mit den Mosaiken gefundene Bau- und Weihe-Inschrift zeigt:

THEODORE FELI[X]
[A]DIVVANTE DEO
OMNIPOTENTE ET
POEMNIO CAELITVS TIBI
[TRA]DITVM OMNIA
[B]AEATE FECISTI ET
GLORIOSE DEDICAS
TI

Theodorus, Heil dir! Mit Hilfe des allmächtigen Gottes und der dir vom Himmel anvertrauten Herde (traditum statt tradito) hast du alles gut durchgeführt und feierlich eingeweiht.

Da Bischof Theodor, der auf dem Konzil von Arles 314 mit seinem Diakon Agathon unterschrieben hat, auch schon für 308 in den alten Bischofskatalogen genannt wird und elf Jahre regiert haben soll, ist uns der Zeitansatz für den Bau gegeben. Vielleicht deutet das OMNIA auf eine Mehrheit von Anlagen zurück. Mindestens sind wir veranlaßt, woran Professor Maionica

zuerst erinnerte, das ORE FELIX der ersten Inschrift in TheodORE zu ergänzen und würden somit auch den baugeschichtlichen Zusammenhang des seinerzeit gefundenen Gebäudes mit dem neuentdeckten annehmen dürfen.

Diese kürzlich bloßgelegten Mosaiken gehörten einem basilikalen Bau an, der dreischiffig mit einer Art Querschiff angelegt war. Die Seitenschiffe hatten zirka sechs Meter Breite, waren aber etwas schmäler als das Mittelschiff. Die Außenerscheinung des Baues könnte durch das Querschiff beeinflußt gewesen sein, das sich wenigstens in der Flächeneinteilung der Mosaiken deutlich ausprägt. Vor diesem Querschiff geht eine spannenbreite Fuge im Mosaik durch alle drei Schiffe hin, mit stellenweiser Verbreiterung, so daß wir die daselbst eingelassenen Abschlußgitter mit ihren Pfeilerchen uns sehr gut denken können. Eine Rekonstruktion des Baues ist aber gegenwärtig noch nicht möglich, da uns auch die Anhaltspunkte für eine Apsis und sonstige Details fehlen. Ebenso mangelt bisher jeder Einblick, ob ein räumlicher Zusammenhang mit dem Urbau der Domkrypta bestand, die viel weiter, und zwar in der Achse des jetzigen Domes zurückliegt.

Nur so viel geht aus den seinerzeitigen Ausgrabungen um das altchristliche Baptisterium, das ebenfalls in der Hauptachse des bestehenden Domes liegt, zwingend hervor, daß eine breitere Anlage des Domes als die jetzt gefundene Theodor-Basilika schon vor der Zerstörung durch Attila geplant war, wenn sie nicht schon bestanden hat.



Die neuen Mosaikfunde in der Basilika von Aquileja. Der gute Hirte. Südliches Seitenschiff

Der christliche Inhalt der neugefundenen Mosaikbilder ist durch drei Jonas-Szenen sichergestellt, denen sich ein überaus markanter „Guter Hirte“ anschließt. Mitten in einem Gewimmel von Fischen verschiedenster Art ist die Szene angebracht, wie der Prophet Jonas ins Meer geworfen und vom Fisch verschlungen wird; diesem Bilde korrespondierend zeigt eine Doppelszene, wie Jonas wieder ans Ufer gespien wird und unter einer Kürbislaube ruht. Die

Ähnlichkeit mit zahllosen Katakombenbildern gleichen Inhalts springt in die Augen. Dasselbe gilt von der Darstellung des Guten Hirten, der das verlorene Schäflein auf der Schulter trägt, während ein Mutterlamm sich an ihn heran-



Die neuen Mosaikfunde in der Basilika von Aquileja. Tierbilder im südlichen Seitenschiff

drängt. In den Katakomben kommt dies Bild vom Ende des I. Jahrhunderts bis zum Verlauf des vierten vor. Hier erscheint es, losgelöst von der Totensymbolik, nur als das Bild der Seelenführung durch Christus im Sinne des poemnium, der Herde, unserer Weihe-Inschrift. Nicht uninteressant ist das

anklingende Bewußtsein der altchristlichen Gemeinde, die allerdings auch das betont, daß sie vom Himmel her ihrem Hirten anvertraut ist.



Die neuen Mosaikfunde in der Basilika von Aquileja. Tierbilder im südlichen Seitenschiff

Die zahllosen Wasser- und Landtiere, die sich sonst noch finden, sind Zierelemente ohne besondere Symbolik. Vielleicht dürfen wir annehmen, daß sie das Lob Gottes durch die Natur darstellen sollen.



Die neuen Mosaikfunde in der Basilika von Aquileja. Frauenporträt. Mittelschiff

Ikonographisch und liturgisch von höchstem Interesse sind drei Bildgruppen in der Hauptachse des alten Mittelschiffes. Zunächst eine Viktoria mit Kranz und Palmzweig, neben welcher ein ganz erhaltener Korb mit Broten und ein etwas beschädigter Kelch, offenbar ein calix ansatus, sich zeigen. Diesen Kelch und einen Teil der Viktoriafigur zerschneidet eine ziemlich sorglos ausgeführte Restaurierung des Mosaikbildes ohne Rücksicht auf die Farben des zerstörten Stückes. Dem Inhalt nach ist damit sicher an die neuerworbene Freiheit der Kirche angespielt, wobei noch bedacht werden darf, daß der kaiserliche Autor des Toleranzediktes von 312 in nahen Beziehungen zur Stadt Aquileja stand. Der eucharistische Gehalt dieser Szene wird dann durch zwei weitere ergänzt und erhöht. Die erste dieser Szenen hat zwei, nach der Mitte zusammenstrebende Figuren, die eine Weintraube und eine Kornähre halten. Mag das noch mehr symbolisch gemeint sein, zeigt die andere eucharistische Gruppe geradezu eine realistische Darstellung, wie in der altchristlichen Lithurgie die Opfergaben dargebracht wurden. Wieder kommen zwei Figuren von rechts und links herangeschritten, die eine hält opfernd eine Taube und die andere Weintrauben. Bei der genaueren Durchforschung des gleichzeitigen bildlichen Vergleichsmaterials wird sich wohl ergeben, daß wir es hier mit einem Unikum zu tun haben.

In der Achse dieser drei eucharistischen Bilder muß der Altar gestanden haben. Die wahrscheinlich darauf zurückzuführenden Spuren, die bisher bloßgelegt wurden, konnten wir noch nicht näher untersuchen.

Sehr merkwürdig erscheint, daß außer den genannten Darstellungen im selben Fußboden noch eine Reihe von Porträtmosaiken bloßgelegt wurde. Insbesondere erkennen wir an der Kleidung der Männer, an ihrem latus clavus ihren senatorischen Rang. Wahrscheinlich sind es die Wohltäter des Baues oder Stifter des Mosaiks, wie sich solche später einfacher



Die neuen Mosaikfunde in der Basilika von Aquileja. Männliches Porträt. Mittelschiff

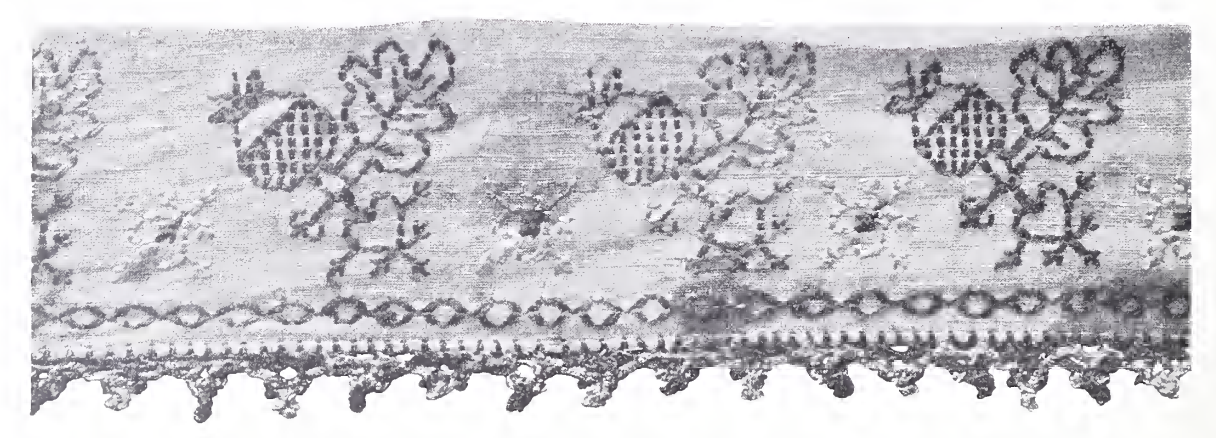
bloß durch Nennung ihres Namens, ihrer Stellung und des in Fuß angegebenen Ausmaßes der von ihnen gestifteten Fläche zu verewigen pflegten. Ungefähr das, was heute die Widmungen in den Glasfenstern sind, waren damals die Stiftungen von so und so viel Quadratfuß Mosaik des Fußbodens. Ähnliche Widmungsinschriften haben wir auf altaquilejensischem Boden in der Basilika, die in der Beligna-Vorstadt von Aquileja ausgegraben wurde, ebenso in S. Felice und in der Basilika von Monastero.

Die Gesamtwirkung der durch breite Rankenbänder getrennten Felder ist prachtvoll und läßt Schlüsse auf die reiche Ausstattung jener Erstlingskirche zu, wie auch auf die lebendige Kraft des oberitalienischen Christentums jener Zeit. Eine nähere Untersuchung des ikonographischen Inhaltes der neuen Funde wird erfolgen, sobald auch die heute noch verdeckten Teile des Mosaiks bloßgelegt sind, was aber ohne weitere Störung des Gottesdienstes erst erfolgen kann, wenn die Frage entschieden ist, wie die überraschend große Mosaikenfülle erhalten und geschützt werden soll. In diesen Tagen geht eine Lokalkommission nach Aquileja, um die verschiedenen Möglichkeiten der Erhaltung zu studieren. Dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht ist es zu verdanken, daß die Funde in dem erwähnten Umfange möglich waren. Der Verein zur Erhaltung der Basilika von Aquileja hat durch die mit großen Kosten durchgeführte Entfeuchtungsaktion der Umfassungsmauer den Anstoß zur Bloßlegung der altchristlichen Bilderschätze, deren Existenz man schon teilweise kannte, gegeben und es braucht nicht erst gesagt zu werden, mit welcher Begeisterung die ganze Bevölkerung die Ausgrabungen, welche Oberingenieur Machnitsch leitet, bisher verfolgt hat und wie sehr man allseits auf eine pietätvolle Behandlung der Funde Wert legt.

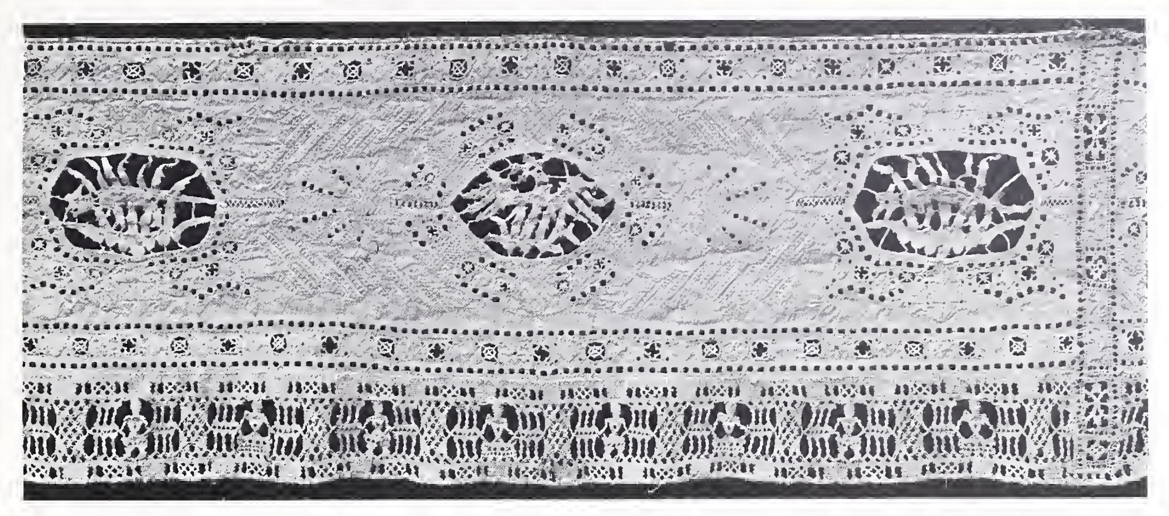
NEUERWERBUNGEN FÜR DIE SAMMLUNGEN DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS

DIE Versteigerungen der Sammlungen Lipperheide in München und Lanna in Berlin haben dem Museum Gelegenheit zu bedeutenden Erwerbungen geboten. Auf der Versteigerung der Lipperheideschen Sammlung, die bei Helbing in München unter dem diskreten Titel „Auktion des Kunstbesitzes eines bekannten norddeutschen Sammlers“ vor sich ging, wurden im ganzen für das Museum 47 Stoffe und Stickereien erworben. Diese Versteigerung war jedenfalls eine der bedeutendsten, die in den letzten Jahren auf dem Gebiete der Textilerzeugnisse stattgefunden hat, und es ist kaum zu erwarten, daß sobald eine gleichwertige Sammlung wieder in den Handel kommen wird. Frau Frida Lipperheide in Berlin, die sich als Herausgeberin großer Modeblätter schon vor Jahrzehnten nicht nur einen bekannten Namen, sondern auch bedeutende Hilfsmittel zu schaffen wußte, hat sowohl auf Reisen als durch die verschiedensten Verbindungen — darunter auch mit österreichischen Fachleuten — fast aus allen Ländern hervorragende Werke zusammenzubringen vermocht. Eine für die Geschichte der Kostümkunde sehr wichtige Gruppe ihrer Sammlung ist bekanntlich schon vor Jahren in den Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums übergegangen.

Was nun die Textilsammlung betrifft, um von Kunstwerken und kunstgewerblichen Erzeugnissen anderer Art hier zu schweigen, so lag ihre Bedeutung nicht nur in den tatsächlich vorhandenen und sehr hochwertigen Prunkstücken, sondern auch darin, daß viele einfachere, aber künstlerisch eigenartige und technisch bemerkenswerte Stücke vorhanden waren, die Frau Lipperheide wohl im Zusammenhange mit den Bestrebungen ihrer Zeitschrift, alte Sticktechniken und alte Stickmuster wieder zu erwecken, gesammelt



Leinenstreifen mit Seidenstickerei in Dunkel-, Blaßrot und Grün, mit dunkel- und blaßroten Klöppelzacken, XVI. Jahrhundert, Originalbreite 6 Zentimeter.



Teil eines Vorhangrandes, Leinen mit erhabener Weißstickerei, Durcharbeit und Macramèspitze, italienisch, XVI. Jahrhundert, Originalbreite 18 Zentimeter

hatte. Doch ist anscheinend vieles, was man hätte gewinnen können, in ihren Unternehmungen nicht ausgebeutet worden oder wenigstens nicht in das allgemeine Bewußtsein und Können übergegangen. Vielleicht stellt sich eben unsere Zeit auch manchem Früheren wieder anders gegenüber und entdeckt so neue Anregungen darin. Genug! es gab da noch zu entdecken.

Das Österreichische Museum darf wohl ohne Überhebung sagen, daß es eine der hervorragendsten Textilsammlungen der Welt besitzt, sowohl was die Bedeutung einzelner Stücke als die Vollständigkeit des entwicklungsgeschichtlichen Überblicks betrifft; immerhin sind einige Lücken vorhanden. Ja, man darf vielleicht sagen, gerade weil die Sammlung so reich ist, sind Lücken erkennbar; denn wo es nur vereinzelte Stücke gibt, da kann man von Lücken wohl nicht reden. Ein paar lose herumliegende Perlen sind noch keine unterbrochene Kette.

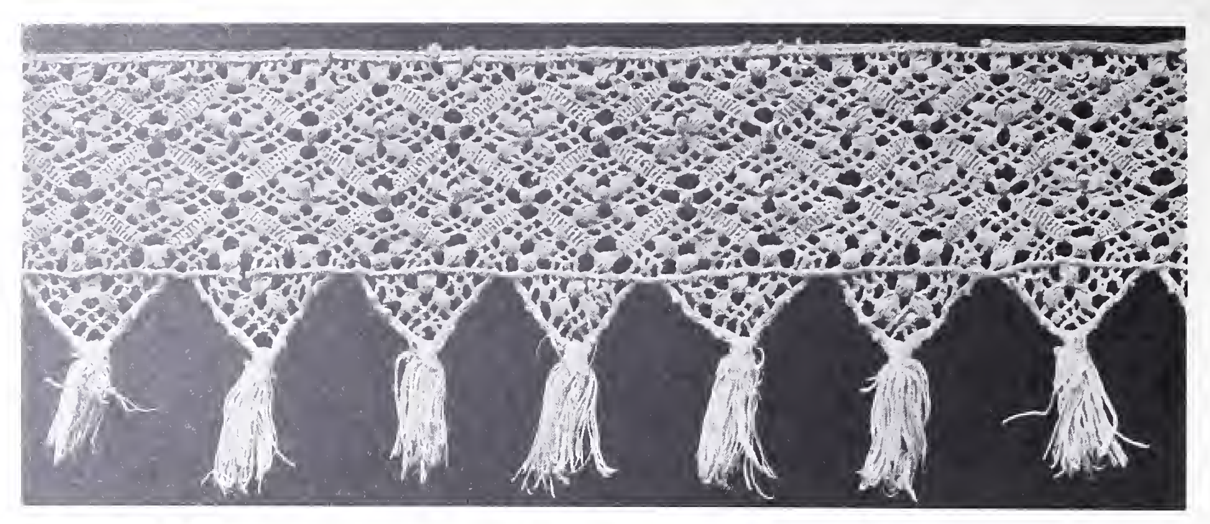
Wir sprechen hier von diesen Verhältnissen, nicht um unser Museum zu rühmen, sondern um zu erklären, warum gerade diese und nicht andere Gegenstände auf der Auktion erworben worden sind; denn andere waren vielleicht mehr in die Augen fallend.

Tatsächlich war es durch diese Erwerbungen nicht nur möglich, bestimmte Lücken zu füllen, sondern es konnte dies großenteils durch Meisterwerke in ihrer Art geschehen.

Was die Spitzensammlung, eine der wichtigsten Gruppen der Textilabteilung des Museums, betrifft, so mußten einige farbige Spitzen und Macraméarbeiten als besonders erwünscht erscheinen.

Das auf Seite 614 abgebildete Stück ist dadurch besonders bemerkenswert, daß es den Zusammenhang der frühen farbigen Spitzen mit den bunten Stickereien noch deutlich erkennen läßt; später verliert sich die Farbe in den Spitzen bekanntlich immer mehr.

Von hier nicht wiedergegebenen farbigen Spitzen wären drei Klöppelarbeiten in Reticella-Art, von denen zwei in gelber Seide, eine in gelber und



Macraméspitze, italienisch, XVI. Jahrhundert, Originalbreite 10 bis 11 Zentimeter

blauer Seide gearbeitet sind, zu erwähnen; sie zeigen den Typus spanischer Arbeiten des XVII. Jahrhunderts.

Hier wären auch drei sogenannte Gipüren aus der Zeit um 1700 zu erwähnen. Man versteht heute unter Gipüren gewöhnlich eine bestimmte Art größer gemusterter Spitzen; doch meinen wir hier jene ursprünglichen bunten Arbeiten, die sich gleichzeitig mit der Entfaltung der weißen Wäsche- und Unterkleidspitzen an den farbigen Oberkleidern entwickelt haben. Sie sind heute sehr selten geworden, da sie eben mit den Oberkleidern meist aufgebraucht oder zerstört wurden; die wirklichen Spitzen führten immer ein selbständigeres Dasein und konnten sich daher besser erhalten.

Die Abbildung auf Seite 615 zeigt den Teil einer großen Weißstickerei mit Durchbruch und Macraméspitze. In den Durchbrüchen finden sich abwechselnd Adler und Salamander (im Feuer) dargestellt. Die Spitze weist Figuren auf, wie sie sich nach dem Anfange des XVII. Jahrhunderts ähnlich kaum mehr verwendet finden. Die Macramétechnik selbst besteht zum Unterschiede vom Flechten oder Weben der Klöppeltechnik in einem Knoten der Fäden; sie stammt, wie schon ihr Name zeigt, wohl aus dem mohammedanischen Oriente oder ist dort wenigstens besonders ausgebildet worden; wie



Leinenstreifen mit roter Seidenstickerei, deutsch, XVI. Jahrhundert, Originalbreite 12 bis 14 Zentimeter



Leinenstreifen mit roter Seidenstickerei, ältere inselgriechische Arbeit unter italienischem Einflusse, Originalbreite 13 bis 14 Zentimeter

viele orientalische Arbeitsarten geht sie aber in der Renaissancezeit nach Italien über. In der Lipperheideschen Sammlung fand sich unter anderem auch eine cyprische Stickerei, die sonst aber weniger interessant war, mit einer reicheren Macraméspitze; es scheint, daß ähnliche Arbeiten überhaupt häufig auf dem seit der Renaissancezeit unter italienischem Einflusse stehenden inselgriechischen Gebiete ausgeführt wurden. Eine bemerkenswerte Macraméarbeit ist auch auf Seite 616 oben abgebildet.

Für die Erkenntnis der frühesten Spitzengeschichte sind weiterhin einige Stücke vorhanden, die zu den allergrößten Seltenheiten gehören, so eine reicher gemusterte, netzartig gearbeitete Spitze, die sich an einer deutschen (in schwarzer Seide auf Leinwand gearbeiteten) Renaissancestickerei befindet; dann ein Einsatz und zwei Spitzen, die sich in der ganz frühen Flechttechnik ausgeführt finden. Diese Technik findet sich auch bisweilen als eine Art Stickerei, frei über der Leinwand gearbeitet, schon im XV. Jahrhundert, wenn nicht früher (auch an Beispielen des Museums), und wird bei der Entwicklung der eigentlichen Spitzen eine Zeitlang auch für diese selbst weitergeübt. Diese Arbeitsweise wurde seinerzeit von Frau



Leinenstreifen mit roter Seidenstickerei, italienisch (?), XVI. bis XVII. Jahrhundert, Originalbreite 13 Zentimeter



Leinenstreifen mit roter Seidenstickerei (durchbruchartig zusammengezogener Grund), italienisch, XVI. Jahrhundert, Originalbreite 10 Zentimeter

Lipperheide wieder festgestellt und die vorliegenden Beispiele aus ihrem Besitze, woran sie die Technik eben wieder erkannt hat, gehören wohl zu den schönsten erhaltenen Stücken dieser Art.

Von Stickereien sind besonders deutsche, italienische und inselgriechische zu erwähnen. Ein deutsches Beispiel wäre außer dem bereits erwähnten Stücke mit der Netzspitze der hier (auf Seite 616) abgebildete Streifen, inselgriechisch zum Beispiele das auf Seite 617 oben abgebildete Stück. Daß hier schon starke italienische Einflüsse geltend sind, kann bei dem bereits erwähnten starken Verkehre zwischen Italien und dem Osten des Mittelmeergebietes nicht auffallen; die Beziehungen waren übrigens zum großen Teile wechselseitig. Von den übrigen inselgriechischen Arbeiten möge hier noch ein großes Kopftuch (?) mit reicher roter Seidenstickerei in Faden von zweierlei Stärke — eine große Seltenheit — und mit reicher weiß-roter Fransenknüpferei hervorgehoben sein.

Weit überwiegend sind die italienischen Stickereien der Renaissancezeit.

Von sehr ausgeglichener Wirkung ist die geometrische Musterung des hier (auf Seite 617) wiedergegebenen Stückes. Das Stück auf Seite 618 mag beweisen, was übrigens auch schon andrerseits erkannt worden ist, daß die italienische Renaissancestickerei nicht nur unter orientalischem, sondern (besonders durch die Musterbücher) auch unter deutschem Einflusse stand. Die Technik unseres Stückes mit ihrer durchbruchartigen Wirkung, die durch enges Zusammenschieben der Grundgewebfäden bewirkt wird, ist echt italienisch und findet sich auch bei dem in der Zeichnung außerordentlich originellen Stücke, das hier auf Seite 619 abgebildet ist. Besonders hervorragend sind aber die zwei

italienischen Kissenbezüge, die spätestens zu Anfang des XVII. Jahrhunderts entstanden sind. Das auf Seite 620 abgebildete Stück ist beiderseits mit dem gleichen Muster in grüner Seide auf Leinwand verziert und zeigt, wie an den Rändern deutlich zu erkennen ist, noch die ursprüngliche Zusammensetzung der Teile.

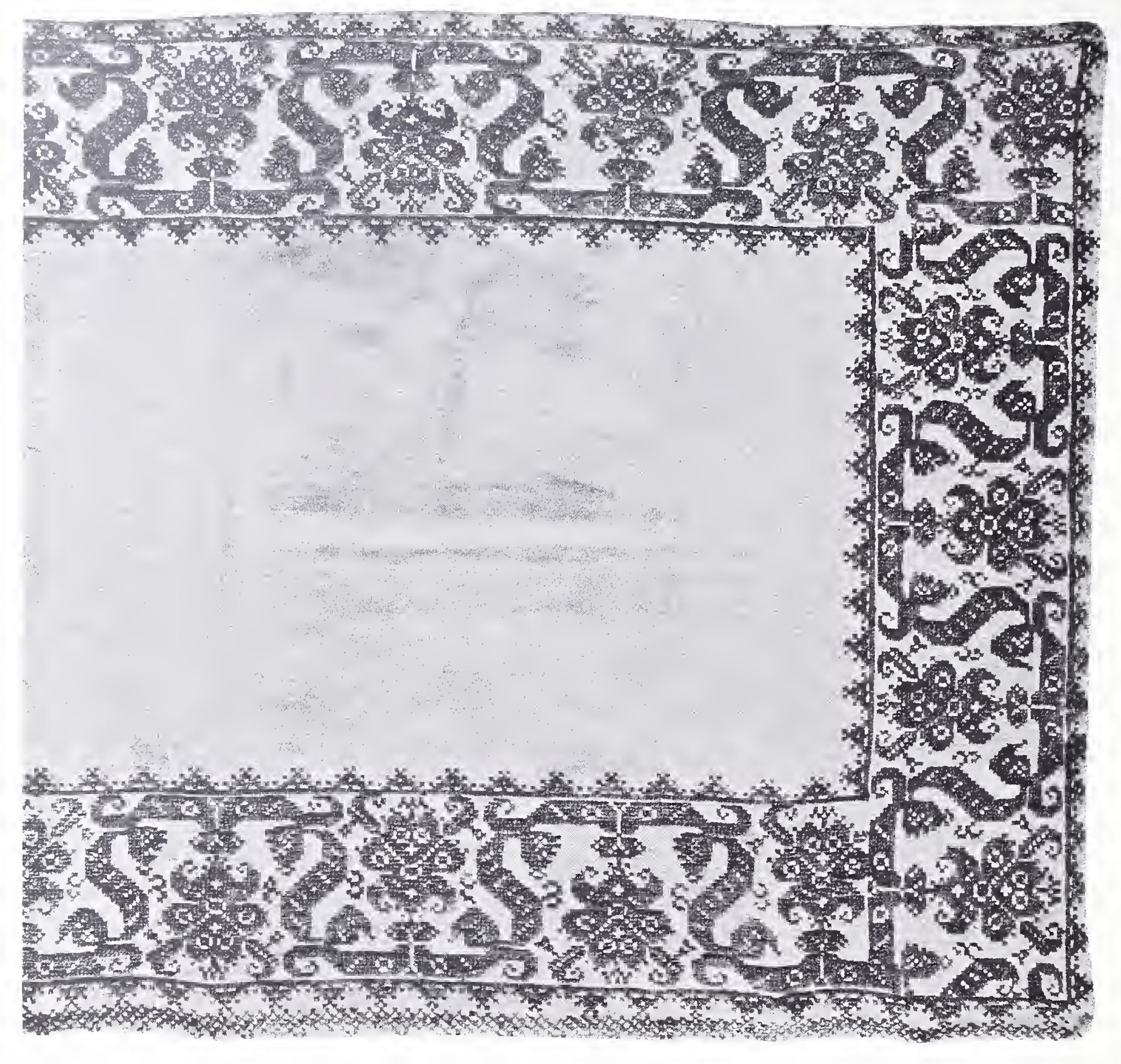
Noch hervorragender ist das auf Seite 621 abgebildete Kissen, das mit roter Seide auf Leinen, und zwar auf beiden Seiten verschieden, gearbeitet ist; die Vorderseite ist ganz mit Stickerei bedeckt, die Rückseite weist nur eine Randstickerei auf. Das Muster kann wohl als eine der reinsten Verkörperungen renaissancemäßigen Ornamentierungsgeistes aufgefaßt werden; es ist reizend, wie sich die S-förmigen Linien der Fische zu einem Streumotive vereinen. Was dieses Stück aber noch besonders selten, vielleicht einzig in seiner Art, macht, ist die vollständig erhaltene kunstvolle Verknüpfung der Ränder, die in roter Seide ausgeführt ist. Auch das ist echt renaissancemäßig, daß diese Verknüpfung nicht fortlaufend, sondern in kleinen Gruppen, ausgeführt ist.

Von Stickereien der Renaissance wären noch ein großes Handtuch, das an beiden Enden mit reichen Streifen und eigentümlichen Säulenformen darinnen geziert ist, sowie eine große Leinendecke mit schrägen roten Zweigen rings am Rande hervorzuheben, weiters eine Altardecke mit verstreuten cherubartigen Engeln (in lila Seide ausgeführt). Die erwähnte Leinendecke ist übrigens noch dadurch bemerkenswert, daß sie im Grundstoffe eine ungewöhnlich reiche geometrische Damastmusterung zeigt. Das Ungewohnte mag zum Teile auch darin beruhen, daß eben sehr wenige alte Leinenstücke erhalten sind, sie wären denn bestickt. Und zum Besticken verwendete man begreiflicherweise gewöhnlich ungemusterte oder wenig gemusterte Leinwand. Hier ist aber nur ein verhältnismäßig schmaler Rand gestickt, so daß die Leinwand selbst von vornherein mehr hervortreten sollte. Wir erhalten so eine wich-



Leinenstreifen mit roter Seidenstickerei (durchbruchartig zusammengezogener Grund), italienisch, XVI. bis XVII. Jahrhundert, Originalbreite 8 Zentimeter

tige Ergänzung unserer Kenntnis alter Leinengewebe. Unter den späteren Stickereien sind zwei Kelchdecken zu erwähnen. Die eine besteht allerdings nur aus zwei ziemlich willkürlich zusammengesetzten Streifen, die ursprünglich vielleicht an einer Kasel angebracht waren. Doch ist die Technik, wenn auch nicht allzuselten, immerhin bemerkenswert. Wir haben eine Art Wettbewerb



Teil eines Kissens aus Leinwand mit grüner Seidenstickerei, italienisch, XVI. Jahrhundert. Das ganze Kissen 65 Zentimeter lang, 39 Zentimeter breit

mit barocken Spitzen vor uns. Es ist nämlich eine große spitzenartige Musterung in der Art der „Venezianer Reliefspitzen“ aus Leinwand ausgeschnitten und dann mit (lichtblauer) Chenille umzogen und auf schwarzen Seidenstoff aufgenäht, der wieder eine ganz verdeckte Leinenunterlage hat. So hebt sich die ausgeschnittene weiße Leinwand ganz spitzenartig vom Grunde, eine wirkungsvolle und rasch fördernde, heute aber ziemlich wenig geübte Technik, die sich übrigens gewiß auch weniger „imitativ“ verwenden



Kissen, Leinen mit roter Seidenstickerei und mit gleichfarbiger Knüpfarbeit, italienisch, XVI. Jahrhundert, Originalbreite 47 Zentimeter



Teil der Rückseite des obigen Kissens (Material wie bei der Vorderseite)

ließe. Eine ähnliche Absicht verfolgte die Verfertigerin oder der Verfertiger der hier auf Seite 623 abgebildeten Kelchdecke, die durch ihre große, schöne

Zeichnung und plastische Wirkung mit den schönsten venezianischen Barockspitzen in Wettbewerb treten kann. Wir wissen zwar, daß man heute im allgemeinen die plastische Wirkung bei Textilerzeugnissen für keinen Vorzug hält; wir müssen aber alte Kunstwerke aus ihrer Zeit beurteilen und nicht nach heute geltenden Anschauungen. Jedenfalls wird kein unbefangen Urteilender sich dem Reize des Stückes verschließen können. Die Technik hat, wie angedeutet, mit der des zuletzt beschriebenen Stückes Ähnlichkeit, weicht aber von ihr auch ab. Hier ist nämlich die das Muster bildende Leinwand nicht ausgeschnitten, sondern der zwischenliegende Leinen-



Kleidereinsatz, gobelinartig in Wolle mit Leinenkette, Grund braun, Ornament weiß, schwarz und grün. Aus einem spätantik-ägyptischen Grabe, Originallänge 47 Zentimeter

grund mit (violettroter) Seide ausgefüllt und tritt dadurch zurück; in der Mitte kommt noch Goldstickerei bescheiden zur Anwendung. Die Technik unseres Stückes findet sich wohl auch sonst, aber selten in einem in jeder Beziehung so vollendeten Beispiele. Für manche Zwecke lassen sich aus diesem Stücke übrigens sicher auch für unsere Zeit nützliche Anregungen ziehen. Nebenbei bemerkt, hat das Münchner Nationalmuseum ein Hauptstück des Ornats, von dem diese Kelchdecke einen Teil bildet, erstanden.

Schon oben ist darauf hingewiesen worden, wie selten sich ursprünglich enger mit den Kostümen verwachsene Stickereien erhalten haben; es war daher erfreulich, einen reich gestickten Einsatz zu erlangen, wie er bei Morgenkleidern der Damen in der späten Barock- und in der Rokokozeit vom Halse bis zu den Füßen zu reichen pflegte. Der Streifen ist in reicher Batiststickerei ausgeführt, in der Art des sogenannten point de Saxe; besonders auffällig ist

aber der Grund, der durch ein Netz roter Fäden bedeckt und durch das Zusammenziehen der Grundfäden punktartig durchbrochen erscheint. Wir erinnern uns nicht, eine ähnliche Arbeit gesehen zu haben. — Am Schlusse möchten wir nur noch erwähnen, daß auch die reiche Sammlung spätantiker



Kelchdecke, Leinen mit weißen Schnüren benäht, Grund violettrot ausgenäht, in der Mitte mit Goldstickerei, herum Goldklöppelspitze, oberitalienisch (?), zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts, Originalbreite 62 Zentimeter

Stoffreste aus ägyptischen Gräbern, die das Museum bereits besitzt, durch eine größere Anzahl von Stücken vermehrt werden konnte.

Es wurden dabei nur Stücke ausgewählt, die entweder durch besonders gut erhaltene Farbe, durch eigenartige Musterung oder durch reiche Wiederholung der Rapporte (wie das Stück auf Seite 622) auffielen. Schon an anderer Stelle haben wir die Ansicht ausgesprochen, daß die gobelinartig

ausgeführten Musterungen auf den Stoffresten aus spätantik-ägyptischen Gräbern zumeist volksmäßige (billigere) Nachahmungen der schwerer erreichbaren syrischen und zum Teile auch ostasiatischen Seidenstoffe waren. Meist finden wir bei geometrischen Mustern jedoch nur schmale Streifen, in denen sich die Rapporte bloß in einer Richtung fortsetzen; hier ist aber einmal ein Stück von auffälliger Breite, das uns den Eindruck der unendlichen Musterung, die für die Kunst des endenden Altertums so kennzeichnend ist, besonders klar vor Augen führt und auch zur Beurteilung ältester Seidenweberei von großem Werte erscheint. M. Dreger

* * *

Die Auktion der Sammlung Lanna gab dem Museum reichlich Gelegenheit, seine Sammlungsbestände zu erweitern. Mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehenden Mittel mußte die Auswahl allerdings weit hinter der Zahl jener Objekte zurückbleiben, deren Erwerbung für das Museum wünschenswert gewesen wäre, immerhin konnten aber namhafte Ankäufe erfolgen.

Von den Emailarbeiten, von denen bekanntlich die hervorragenderen Stücke mit außerordentlich hohen Summen bezahlt wurden, ist nur eine kleine, 18·5 Zentimeter hohe Flasche in den Besitz des Museums übergegangen, eine venezianische Arbeit des XVI. Jahrhunderts, ein zierliches Stück mit zarten Goldornamenten auf dunkelblauem Grunde, die Leibung mit länglichen, abwechselnd weiß, rot und grün emaillierten Buckeln, auf der Vorderseite ein Wappenschild. Unter den drei Zinnarbeiten, die das Museum erworben hat, ist das bedeutendste Stück ein großer Humpen, in spätgotischen Formen. Er ist zehnseitig abgeflacht, verjüngt sich nach oben und ist mit Gravierungen verziert. Auf acht von den zehn Seiten sieht man weibliche Heiligenfiguren unter gotischen Baldachinen, und zwar St. Julia, Alexandra, Dorothea, Barbara, Maria mit dem Kinde, Agnes, Apollonia und Ottilia, die zwei Flächen neben dem Henkel sind mit gotischem Laubwerk verziert. Der Humpen steht auf drei vorspringenden Fußansätzen, die mit je einem Löwenpaar verziert sind, das in der Farbe von der des Humpens etwas abweicht, was vermutlich auf



Reliefierter Zinnkrug, Straßburg, Isaak Faust, erste Hälfte des XVII. Jahrhunderts

den größeren Bleigehalt zurückzuführen ist. Solche Löwen befinden sich auch auf dem Deckel, und zwar einer auf der Vorderseite, und zwei mit den Hinterteilen aneinandergerückte, rückwärts als Deckeldrücker. Der Deckel zeigt eine Sternrosette und herum gotisches Laubwerk. Die Ränder hier und am Gefäß selbst sind mit Zickzacklinien verziert. Vorne, unter dem oberen Rande, befindet sich ein aufgesetztes Wappenschild mit dachschindelartiger Gravierung und ein ebensolches Schild ist auf dem Henkel eingraviert. Oberhalb dieses Schildes, im Henkel eingekratzt: S. S. H. 1708. Der untere Henkelansatz ist durch eine im Dreipaß durchbrochene Stütze verstärkt. Der Humpen ist 44 Zentimeter hoch, mißt oben 16, unten 23 Zentimeter im Durchmesser und gehört dem Anfang des XVI. Jahrhunderts an. Er zeigt weder eine Meister- noch eine Stadtmarke, ist also vermutlich keine Breslauer Arbeit, da solche in der Regel mit Marken versehen sind, und dürfte aus einer kleineren schlesischen Stadt oder vielleicht auch aus Böhmen stammen. Das Fehlen einer Marke, die sonst um diese Zeit bei schlesischen Zinngüssen fast immer vorhanden ist, mag aber vielleicht auch dadurch seine Erklärung finden, daß sie am Boden des Humpens angebracht war, und dieser, wofür manche Anzeichen sprechen, im Laufe der Zeit erneuert wurde. Die Zeichnung der Figuren weist große Ähnlichkeit mit der auf der Kanne der Löwenberger Tuchknappen auf, einer Arbeit des Löwenberger Kannengießers G., die vom Jahre 1523 datiert ist und sich im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau befindet. Die Architekturteile sind dagegen mit stellenweise ziemlich unsicherer Hand gezeichnet. Die erwähnte Breslauer Kanne hat nahe am Boden, rückwärts unter dem Henkel, einen Auslaufhahn. Ein solcher scheint sich auch an ähnlicher, jetzt verlöteter Stelle unseres Humpens neben einem der Löwenpaare befunden zu haben. Die Nachrichten über schlesische Zinngießer, deren Eigenart auch auf die angrenzenden Gebiete Schlesiens im Süden und Norden vielfach nachweisbaren Einfluß genommen hat, reichen, nach der von Erwin Hintze im V. Bande des Jahrbuches des Schlesischen Museums publizierten Abhandlung, bis in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts zurück. Seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts nimmt die



Emailflasche, venezianisch, XVI. Jahrhundert



Zinnhumpen mit Gravierung, schlesisch, XV. Jahrhundert, Vorderansicht

Zahl der Kannen- und Zinngießer rasch zu, erreicht im XV. Jahrhundert ihren Höhepunkt, zu welcher Zeit in Breslau 15 Kannengießer als Meister tätig sind, und sinkt auch im folgenden Jahrhundert nicht wesentlich herab.* Einen Niedergang bringt erst das XVII. Jahrhundert. Von besonderem Interesse ist die durch Hintze aktenmäßig festgestellte Tatsache, daß die Anfertigung von Zinngüssen mit Reliefdekor und Ätzarbeit in Schlesien eine ganz untergeordnete Bedeutung hatte und das gravierte Zinn an deren Stelle trat, daß sich also das schlesische Zinngießerhandwerk nicht dem süddeutschen, sondern dem norddeutschen Kreise, mit vorwiegend graviertem Dekor, anschloß.

Die zweite auf der Auktion erworbene Zinnarbeit ist ein reliefierter Trinkkrug mit dem Stempel IF und dem Stadtwappen von Straßburg, einem Schrägbalken auf damasziertem Felde. Die Meistermarke weist auf den Zinngießer Isaak Faust, dessen Name nach Demiani von 1639 bis 1649 nachweisbar ist. Auf der Mantelfläche des Kruges befinden sich in ovalen Rollwerkkartuschen drei allegorische Gestalten, die der Marsschüssel entnommen sind, an deren französischem Ursprung Demiani festhält, die er aber Briot zuzuschreiben entschieden ablehnt. Diese Figuren sind, mit verschiedenen Veränderungen im Beiwerk, die Afrika, die hier zur PATIENTIA wird, die Europa, die sich in eine SOLERTIA verwandelt, und die Asia mit der Unterschrift NONVI. Mantz stellt die sehr ansprechende Vermutung auf, die Unterschrift müsse in einem Zuge gelesen werden und laute in der Übersetzung: Durch Geduld und Geschicklichkeit, nicht durch Gewalt. — In den Zwickeln zwischen den Kartuschen befinden sich Pflanzenornamente und Amoretten. Der Reliefschmuck des Deckels ist der Mittelplakette der Adam- und Eva-Schüssel entnommen, die ebenfalls französischen Ursprungs ist, also mit Kaspar Enderlein, wie die Franzosen meinen, nichts zu tun hat. Der Henkel hat die Form einer geflügelten Herme. Ein zweites Exemplar dieses Kruges ist bei Demiani, Tafel 11, Nr. 2, abgebildet. Die dritte der erworbenen Zinnarbeiten ist ebenfalls ein reliefierter Humpen, und zwar eine schwedische Arbeit aus dem Anfange

* Hintze a. a. O. p. 178.

des XVIII. Jahrhunderts. Er ist von zylindrischer Form, steht auf drei Kugelfüßen, hat einen ebenfalls kugelförmigen Deckeldrücker und weist keinerlei Markierung auf. Die Leibung ist mit zwei im Gegensinne angeordneten Ornamentfriesen verziert, von denen jeder ein sich dreimal wiederholendes Motiv enthält, das aus einem Fruchthaufen und an diesen sich anschließenden dünnstengeligem Rankenwerk besteht, wie es bei den Ornamentstechern aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts häufig vorkommt. Der Deckel zeigt das Brustbild Gustav Adolphs, rechts Zepter und Schwert gekreuzt, links die Königskrone, herum die Inschrift: GVSTAVVS ADOLPHVS G D REX · SVECOR · GOT · VA.



Zinnhumpen mit Gravierung, schlesisch, XV. Jahrhundert, Seitenansicht

Die Sammlung der Lederarbeiten wurde durch ein vortreffliches Stück italienischer Herkunft aus dem XVI. Jahrhundert vermehrt. Es ist eine hölzerne Hostienbüchse, mit punziertem und getriebenem Leder überzogen, das Spuren von stellenweiser Vergoldung und Bemalung zeigt. Eine Schnur mit Quaste, durch Ösen gezogen, verbindet Büchse und Deckel. Dieser trägt auf der Vorderseite einen schreitenden Löwen, die übrigen Flächen der Büchse und des Deckels sind in Felder geteilt, die von Rankenwerk ausgefüllt werden. Die noch stark unter gotischem Einfluß stehende Ornamentierung weist auf die Frühzeit der Renaissance hin.

Die übrigen Erwerbungen gehören dem Gebiete der Keramik an. Da ist vor allem eines der schönsten und ältesten Werke deutscher Hafnerarbeit: die in gotischen Formen gehaltene Eckkachel, der Tradition nach vom Ofen der Sakristei des Stephansdomes in Wien. Sie ist aus zwei rechtwinklig aufeinanderstoßenden, bunt glasierten Kacheln zusammengesetzt, die in der Vertiefung Simsons Kampf mit dem Löwen zeigen, während die Hohlkehle des Randes mit einer schildhaltenden Figur unter einem Baldachin verziert ist. Übereck, in sphärischer Einbuchtung, ist ein Wappenschild mit dem Doppeladler und dem österreichischen Bindenschilde als Herzschild vorgesetzt. Das Wappen wird von einer frei modellierten Schildhalterin

überragt. Die Kachel ist 47 Zentimeter hoch, die in Anwendung gekommenen Farben sind Blau, Grün, Ockergelb und Manganbraun. Für die Datierung der Kachel ist das Kostüm der frei modellierten Figur von entscheidender Wichtigkeit. Es gehört unzweifelhaft dem Anfange des XVI. Jahrhunderts an. Das Kleid ist vorne auf der Brust tief ausgeschnitten, die zweimal gepufften Ärmel sind geschlitzt, auch am Ellenbogen befindet sich ein Schlitz, durchweg charakteristische Kennzeichen der Tracht im XVI. Jahrhundert; während die turbanartige Kopfbedeckung und die Länge der Ärmel, die einen bis an die Finger reichenden Latzfortsatz haben, aus der vorangegangenen Periode herübergenommen sind, wir also Übergangsformen vor uns haben. Die Annahme, daß die Kachel aus den ersten Dezennien des XVI. Jahrhunderts und nicht etwa aus noch späterer Zeit stammt, wird bestärkt durch die Tracht der Schildhalterin an der zweiten aus der Sammlung Lanna stammenden, jetzt im Wiener Privatbesitz befindlichen Eckkachel, die der Tracht des XV. Jahrhunderts noch sehr nahe steht. Im Widerspruch zu dieser Datierung stehen die Kacheln selbst, deren figuraler Schmuck und deren gotische Details nach stilistischen Kriterien eher dem Anfang als dem Ende des XV. Jahrhunderts angehören. Demzufolge liegt die Vermutung nahe, daß wir spätere Ausformungen älterer Modelle vor uns haben, zu denen die speziellen Zutaten der Eckkacheln, die Wappen mit ihrem figürlichen Schmuck hinzugekommen sind. In der Annahme, daß wir an den meisten noch erhaltenen Kacheln dieses Ofens späte Ausformungen vor uns haben, werden wir noch durch den Umstand bestärkt, daß eine von den vier sogenannten Kacheln von Sankt Stephan, die bereits seit längerer Zeit im Besitze des Österreichischen Museums sind, allem Anscheine nach eine der älteren Ausformungen repräsentiert. Es ist die bei Walcher auf Tafel II rechts unten abgebildete Kachel mit der Vertreibung aus dem Paradiese.* Dieses Stück zeigt, während



Hostienbüchse mit ornamentiertem Lederbezug, italienisch, Anfang des XVI. Jahrhunderts

* Beiträge zur älteren Geschichte des Hafnergewerbes in Wien und Niederösterreich (Kunst und Kunsthandwerk, VIII. Jahrgang, Seite 553).

es in bezug auf die Modellierung von den übrigen Kacheln nicht abweicht, hinsichtlich der Glasur und der Farbengebung wesentliche Unterschiede. Das deckende Weiß hat nicht den Stich ins Gelbliche, das den anderen Kacheln eigen ist; die Farben sind spärlicher angebracht, einzelne Konturen begleiten feine blaue Linien, die bei den anderen Kacheln fehlen; die Glasur ist fast glanzlos, kurz die ganze Technik der Bemalung und Glasierung ist eine primitivere als die der anderen Kacheln.

Auch die Provenienz aller dieser Kacheln steht nur insofern fest, als sie ohne Zweifel österreichisches Erzeugnis sind, wogegen Walchers Annahme, daß sie in Wien angefertigt wurden, bei aller Wahrscheinlichkeit eines zwingenden Beweises noch entbehrt. Auf alle Fälle gibt das hochinteressante Stück, das das Museum aus der Sammlung Lanna erworben hat, nach dieser und andern Richtungen noch manches Rätsel zu lösen.

Zwei andere Erwerbungen haben die Sammlung des Museums an rheinischem Steinzeug glücklich ergänzt. Es sind dies ein Siegburger Birnkrug und eine Kölner Schnelle. Der Krug ist nach Art des älteren Siegburger Steinzeugs wagrecht gefurcht, trägt auf der Vorderseite am Halse das große kursächsische Wappen, von einem Engel gehalten, und die getrennte Jahreszahl 15—7 . . ; die auf anderen gleichartigen Krügen befindliche 6 ist ausgeblieben, darunter vorne im Winkel aufeinanderstoßend zwei Bänder mit Ranken, Grotesken und Porträtmedaillons und mit diesen parallel laufend einzelne aufgesetzte Figuren von Hunden, Hasen und Schweinen sowie Masken und Akanthusblätter. Ähnliche aufgesetzte Figuren befinden sich zu beiden Seiten des Wappens. Das Stück ist bei Falke, „Das rheinische Steinzeug“, Bd. I, Abbildung 86, reproduziert und gehört in jene Gruppe von Arbeiten, die aus der Werkstatt Anno Knütgens hervorgegangen ist und die, wie Falke nachweist, unter den Siegburger Betrieben lange



Reliefierter Zinnhumpen, schwedisch, XVII. Jahrhundert

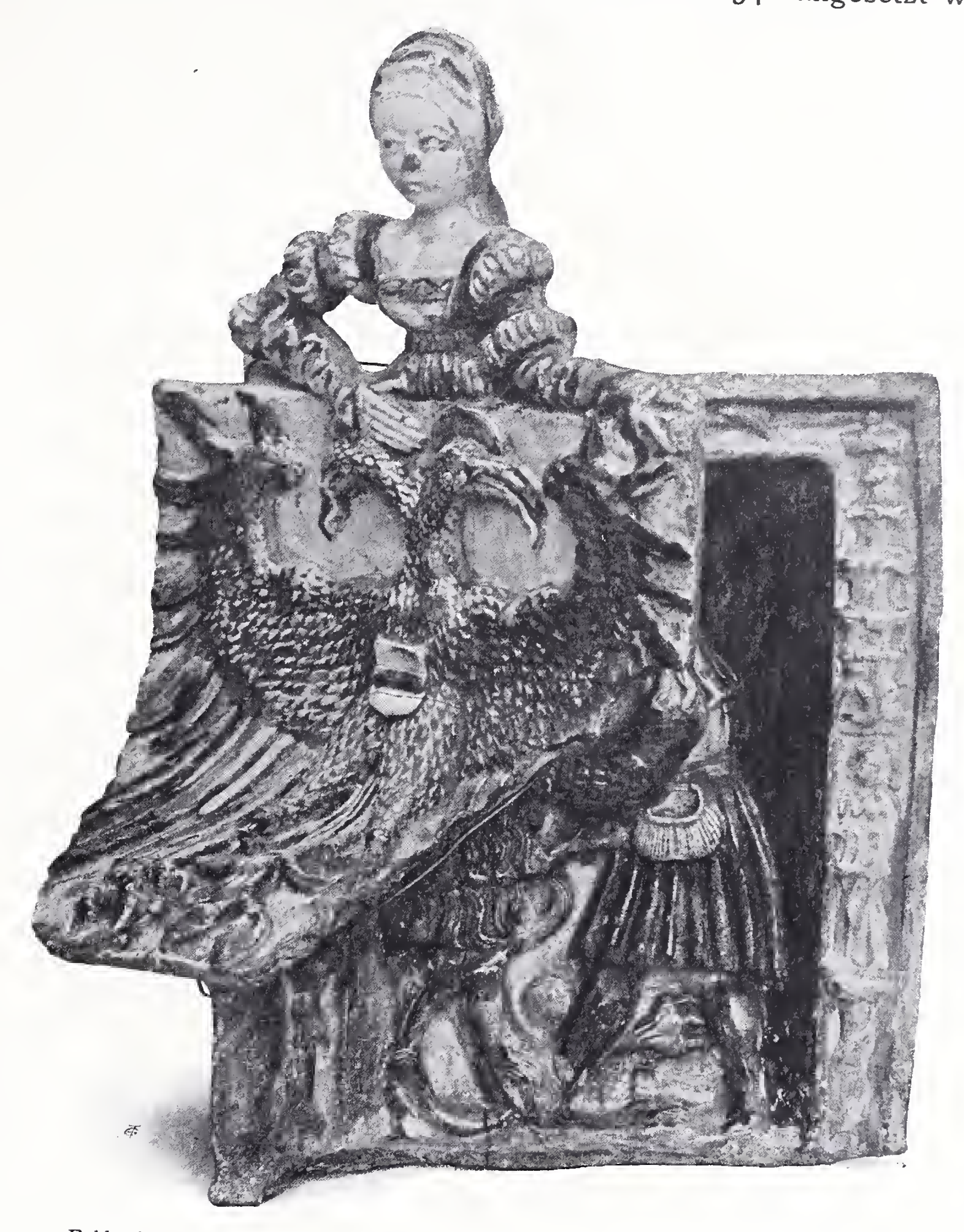
Zeit an erster Stelle gestanden haben muß. Die Kölner Schnelle zeigt drei senkrechte, scharf reliefierte Felder, die sich an vier wagrechte Wülste anschließen, die den Mundrand umgeben. Sie ist braun gesprenkelt, die



Eckkachel, angeblich von einem Ofen in der Sakristei von Sankt Stephan in Wien, österreichisch, Anfang des XVI. Jahrhunderts, Vorderansicht

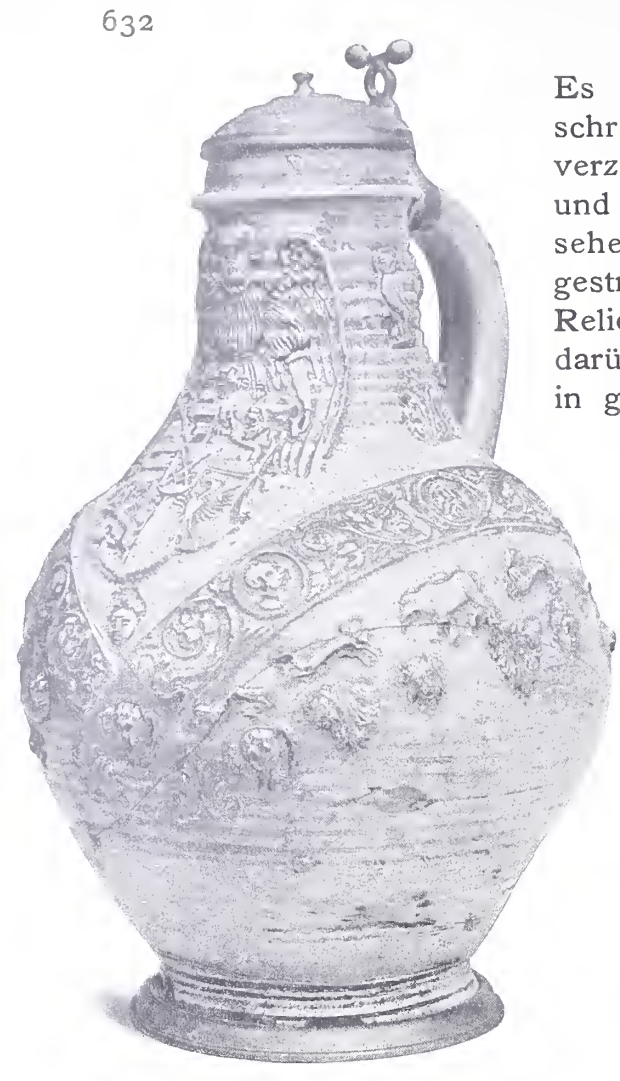
Reliefs sind scharf ausgeprägt und zeigen in der Mitte allegorische Rundbilder mit den Halbfiguren der Charitas, Fortitudo und Spes, an die sich nach oben und unten Symbole, Figuren und Ranken anschließen. Nach Falke, der sehr ähnliche Stücke in seinem Werke abbildet, gehört die Schnelle einer von den

drei stadtkölnischen Krugbäckereien an, und zwar der, die sich nach einer annehmbaren Überlieferung, deren volle Glaubwürdigkeit zur Zeit aber nicht mehr erweisbar ist, am Eigelstein, einer Torstraße Kölns, befunden haben soll. Die Entstehungszeit unseres Stückes muß um 1540 angesetzt werden.



Eckkachel, angeblich von einem Ofen in der Sakristei von Sankt Stephan in Wien, österreichisch, Anfang des XVI. Jahrhunderts, Seitenansicht

Von den prächtigen bunten Nürnberger Töpfereien des XVI. Jahrhunderts mit aufgelegten Figuren, die die Sammlung Lanna aufzuweisen hatte, und die ihrer großen Seltenheit wegen außerordentlich hohe Preise erreichten, konnte das Museum nur ein bescheideneres Stück erwerben.



Siegburger Birnkrug von Anno Knütgen, datiert 157 . .

Es ist ein Henkelkrug, um den Hals mit schrägen, blauen, weißen und gelben Streifen verziert, auf der Leibung mit blau geflecktem und gelblichgrau glasiertem Sandbewurf versehen. Auf der Stirnseite befindet sich in langgestreckter Bogenumrahmung die buntglasierte Relieffigur eines polnischen Edelmannes und darüber, am Halse, das Brustbild eines solchen in gleicher Ausführung, seitlich davon zwei aufgesetzte kleine Masken. Den Knauf des Zinndeckels bildet ein Hahn.

Aus der Gruppe des Kreußener Steinzeugs hat das Museum eine hübsche Kanne mit Zinndeckelverschluß am Ausgußrohr erworben. Die Leibung ist netzartig gekerbt und verziert mit kreisrunden, in den Grund geritzten türkisblau und weiß emaillierten Rosetten und ähnlichen Musterungen. In Zwickeln unterhalb und oberhalb zweier schmaler Zierreifen aus Zinn sind plastische Kinderköpfe aufgesetzt, am Halse befinden sich schräg gemusterte Streifen. Der Rand ist mit einem schmalen Zinnreifen zwischen zwei Perlreihen in Weiß und Blau verziert.

Aus der Gruppe der französischen Fayencen hat das Museum zwei Rouener Teller erworben. Der eine ist mit ungewöhnlich feinem in Blau und Rot ausgeführten Behangmuster im style rayonnant verziert, der andere zeigt den „décor au craquois“ mit der Mitteltrophäe aus Köcher, Fackel, Füllhorn, Taubenpaar und Blumen und dem entsprechenden bunten Randmuster. Die Unterseite trägt die Signatur „dieul“.

Weitere acht Erwerbungen umfassen Arbeiten der Wiener Porzellanfabrik. Da ist vor allem die schöne frühe Gruppe von Anton Grassi „Polnische Familie“ oder auch „Familienglück“ benannt, besser aber vielleicht als „Singunterricht“ bezeichnet. Sie ist abgebildet auf Tafel 92 des Katalogs und auf Tafel 33 bei J. Leisching, Sammlung Lanna; ein zweites Exemplar im Wiener Privatbesitz abgebildet und besprochen von E. W. Braun im Wiener Porzellanwerk, Tafel XLI und Seite 185. Die erworbene Gruppe ist unbemalt und vollkommen gut erhalten. Auf einem Postament sitzt der jugendliche Vater mit Schnurrbart und polnischer Kopfbedeckung und bläst Klarinette. Ihm zur Seite steht, den Arm um seine Schulter legend, seine Gemahlin, vor ihr steht ein Mädchen, das Notenblatt in der Hand. Hinter dem Elternpaar sehen wir einen Knaben mit einem Blumenkorbe, vorne am Boden sitzend

das jüngste Kind mit einem Spielzeug. Die Gruppe ist 31 Zentimeter hoch und muß aus stilistischen Gründen aus der Zeit um 1780 stammen. Ein weiteres Stück ist ein nicht ganz vollständiges Frühstücksservice; es fehlt die größere Kanne und das Zuckerschälchen. Auch dieses ist sowohl im Auktionskatalog, Tafel 95, wie im Wiener Porzellanwerk, Tafel 15, und bei J. Leisching,



Kölner Schnelle aus der Werkstatt am Eigelstein, um 1540



Henkelkrug mit bunter Reliefauflage, Nürnberg, Ende des XVI. Jahrhunderts

Sammlung Lanna, Tafel 30, abgebildet. Es gehört der Zeit zwischen 1760 und 1770 an und zeichnet sich durch eine außerordentlich fein ausgeführte Malerei, Reiterkämpfe und Schlachtenbilder, aus. Als Marke trägt das Stück den Bindenschild mit der Krone. Die übrigen sechs Porzellane gehören der Du Paquier-Zeit an, so zwei durchbrochene Schälchen, die nach Art ihrer Behandlung lebhaft an ähnliche, sehr frühe Arbeiten der Meißner Fabrik erinnern, die sich in der Königlichen Porzellansammlung in Dresden befinden,



Teller, Rouen, style rayonnant, erstes Drittel des XVIII. Jahrhunderts

aber nicht wie diese weiß, sondern leicht bemalt sind. Ferner eine Schokoladetasse, der Untersatz von oval geschweifter Form mit Gittereinsatz und großem Kardinalswappen zu beiden Seiten, dazwischen Schwarzlotornamente mit Gold, innerhalb des Einsatzgitters ein anderes Wappen, das sich vermutlich auf den Spender der Tasse bezieht. Auf der mit beiderseitigen Henkeln versehenen Obertasse vorne und rückwärts dasselbe Kardinalswappen wie auf dem Untersatz. Von besonderem Interesse ist bei diesem Stück ein bei vornehmen Erzeugnissen der Du Paquier-Zeit öfters zur Anwendung gekommener, höchst eigentümlicher Dekor an der Unterseite. Er besteht in einem die Porzellanfläche, hier die des Untersatzes, vollkommen deckenden Barockmuster, das, weil der Boden nur sehr schwach glasiert ist, in mattem Glanz erscheint, etwa so als wäre es mit Ölfarben gemalt, und das sich auf ganz bestimmte Farben beschränkt. Die Zeichnung des Musters ist stets in Schwarz ausgeführt, die verschiedenen Ornamentfelder in Grün und Violett als Hauptfarben für die größeren Felder,



Teller, Rouen, bezeichnet dieul, Mitte des XVIII. Jahrhunderts

in Blau und Hellgelb für die kleineren bemalt. Die Zeichnung des Bodens ist im Auktionskatalog auf Seite 153 reproduziert, das ganze Stück auf Tafel 97, Nr. 1422, abgebildet. Ein weiteres Stück ist ein Trinkkrug in Form eines Bier-



Spülkumme mit Bacchanal, von A. Bottengruber, signiert und datiert Viennae 1730

fasses mit Deckel, in Silber gefaßt. Als Deckelknopf eine kleine Callotfigur mit Bierkrug in der Rechten, einem „Salzstangel" in der Linken und Trauben auf dem Hute, herum „deutsche" Blumen, an den oberen und unteren Faß-



Spülkumme mit Bacchanal, von A. Bottengruber, signiert und datiert Viennae 1730

reifen anschließend eine bunte Lambrequinbordüre mit Eisenrot als Hauptfarbe. Auf dem mittleren Streifen zwei längliche Felder mit Landschaften, dazwischen und auf dem Henkel „indianische" Blumen. Das Stück ist im

Auktionskatalog auf Tafel 93 abgebildet, bei Julius Leisching, Sammlung Lanna, Tafel 37, farbig.

Ferner wurde ein Trinkkrug mit Deckel in silbervergoldeter Montierung erworben, ein treffliches Beispiel für die figurale Purpurcamaïeu-Malerei der Du Paquier-Zeit. Fast die ganze Leibung bedeckt ein von Goldlinien umrahmtes Feld mit der Darstellung der Galathea in Gesellschaft von fünf Amoretten auf dem Wasser spielend. Auf dem Deckel ist in gleicher Weise ein Kinderreigen dargestellt. Abgebildet im Auktionskatalog, Tafel 93. Hohen Seltenheitswert besitzt ferner eine geriefelte Teekanne mit Goldrand, die Vertiefung der Riefelungen purpurfarbig bemalt, das übrige mit primitiven bunten Blumenranken; allem Anscheine nach ein frühes, unvollkommenes Versuchsporzellan der Du Paquier-Zeit.

Eines der hervorragendsten der erworbenen Stücke ist die bereits anläßlich der Wiener Porzellanausstellung weiten Kreisen bekannt gewordene Spülkumme mit figurenreichem Bacchanal, eine der schönsten Arbeiten des für die Meißner sowie für die Wiener Fabrik so vielfach tätigen Hausdekorateurs Bottengruber. Das Stück trägt am Boden die Signatur A. Bottengruber Siles. F. Viennae 1730.

J. Folnesics

KLEINE NACHRICHTEN

BERLINER CHRONIK. In den letzten Jahren ist in Ausstellungen ländlicher Altertümer öfter gezeigt worden, welch nahe Beziehung zwischen der Volkskunst und unseren heutigen Bestrebungen in der Architektur und im Kunstgewerbe besteht. Und die Gemeinsamkeit liegt vor allem in der sachlichen Ausbildung und Formgebung jedes Dinges aus seinen Material- und Zweckbedingungen; und im Hausbau ist es die zusammenhangsvolle Gestaltung von Außen- und Innenarchitektur, die organisch gebundene Einheit von Raum und Mobiliar.

Eine weitere, besonders instruktive Illustrierung zu dem Thema gibt jetzt die reiche schleswig-holsteinische Sammlung, die Karl R. Reiner mit Glück zusammengebracht und in den neuen Salons der Lennéstraße aufgebaut hat.

Ganze Zimmer sind hier aus ihren Originalbestandteilen rekonstruiert. Und diese holzgetäfelten Dielen, die sogenannten Pesel der reichen Bauernhäuser, zeigen alle die Eigenschaften, die wir uns heut für das Interieur wünschen: das hohe Holzpaneel in schlichter Felderung, die Türen in seinem Rahmenwerk einbezogen; ihre Nutzteile, Klinke und Angeln in blankem Messing, lebendig gegliedert, liegen als ein schmuckes Ornament auf der dunklen Holzfläche. Und besonders wirkungsvoll und der Erneuerung wert ist das schmale verglaste Wandkästchen, das wie eine Supraporte die Tür nach oben abschließt. Ein Schaukasten ist es, der nach zwei Räumen durchgeht, mit gläserner Vor- und Rückwand, und durch solche transparente Lage im vollen Licht eine sehr dankbare Bühne für edle farbige Gläser. Dies Motiv erfüllt vollkommen einen der Hauptsätze unseres Geschmackskatechismus, daß der Raumschmuck nicht etwas Äußerliches sein, sondern immer auch dienende Funktionen übernehmen soll und daß aus der Art des Aufstellens schöner Dinge selbst ein Raumornament zu gewinnen sei.

Organisch aus dem Wandrahmen ist entwickelt das breitgestreckte dreiteilige Fenster, an der Unterwand zum Schutz gegen die Feuchtigkeit mit Kacheln ausgefüttert, wie in den Friesenhäusern auf Sylt, und die Truhen und Sitzbänke, die sich dann um den

turmförmigen Ofen herumziehen. Die Vorderwände der Truhen sind, meist in vierfacher Nischen- und Rundbogenteilung, hölzerne Bilderbibeln. Die Jugendstücke der Evangelien erscheinen hier: die Geschichte vom verlornen Sohn, Paradies und Sündenfall. Die Reliefschnitzerei wird öfters farbig erhöht.

An den Sondergebieten der Sammlung lassen sich interessante Spezialstudien treiben. Vor allem gibt die Keramik reiche Ausbeute.

Ein Trinkgeschirr besonderer Art ist für diese Gegenden charakteristisch, die Bischofsbowle, das Gefäß für den heißen Würzwein. Seinem Namen entsprechend, ist der Deckel dieser Schalen in Form einer Bischofsmütze mit hohen, dreieckig spitzbogigen Seitenwangen modelliert, zwischen ihnen befindet sich der Knopf zum Anfassen, er hat oft eine Kreuzbekrönung.

Ein Prachtstück dieser Gattung besitzt das Hamburger Museum. Wir sehen es hier als Leihgabe. Es ist groß und mit besonders hochgeschwungenen Dreieckswangen des Deckels. Dazu reich bemalt mit Pokulierszenen (wobei die Bowle im Abbild wiederkehrt) und Schlacht- und Kampfintermezzi, Husaren und Dragonern — Inflammationsphantasie gleichsam der heftigen Getränke:

Wir sind nicht mehr beim ersten Glas,
Drum denken wir gern an dies und an das,
Was rauschet und was brauset.

Ein kleineres Pendant hierzu ist cremefarben, unbemalt und mit einem traubenförmigen Handgriff.

Anregend zu einer Wiederbelebung erscheint der Serviertisch mit der festen Deckplatte des großen Porzellantabletts.

Übersichtlich läßt sich die schleswig-holsteinische Weberei verfolgen an der Beiderwand-Kollektion. Unter Beiderwand versteht man die Vorhänge, die, zwei Längsschale und ein Querstreifen, vor den in die Wand eingebauten, an das Kajütenleben erinnernden Bettkästen hängen. Der Name Beiderwand bezeichnet die Technik dieser Arbeiten, sie sind zweiseitig, doppelschichtig in Leinen und Wolle gewebt, und die Muster stehen gegenständig auf beiden Seiten, auf der Vorderseite naturfarbig Leinen im eingefärbten Wollgrund, auf der Rückseite umgekehrt.

Abgetönte Farbenharmonien aus Grün und Gelb, Blau, Rot und Schwarz stimmen die Fläche. Und ein dreifacher Motivkreis kommt für die Zeichnung in Betracht: geometrische Figuren; Naturstilisierungen von Ranken- und Kranzwerk mit heraldischen Tieren untermischt: Doppeladlern, Löwen, Hirschen, Pfauen, Einhörnern; drittens Szenisches, biblische Vorgänge, Pyramus und Thisbe und eine naive Allegorie der vier Weltteile mit kuriosem exotischen Getier.

Ein reizvolles Reich für sich bilden schließlich die Metallarbeiten. Holländischer Art verwandt sind die Messing- und Kupferkannen, die durchbrochenen Kohlenpfannen und Wärmbecken.

Eine Schleswiger Spezialität aber sind die Riechdosen in Edelschmiedarbeit. Rokokoformen haben die frühen, sie zeigen Herzgestalt mit Kronen als Deckelknopf. Der Körper ist aus Silber, die Ornamente darauf, Kruzifix und Tauben, sind vergoldet. Später erscheint die Urnenform des Empire mit eingelassenen Steinen im Deckel. Diese Bibelots sind zum Aufstellen bestimmt. Es gab aber solche — gleichfalls mit dem parfumierten Schwämmchen im Innern — für die Tasche. Ein kostbares Beispiel ist ein zierliches Medaillon mit reichem Blattdekor aus farbigem Gold als Kranz auf dem Deckelrand um eine amethystfarbig und gelbrosa leuchtende Kamee herum und einem zierlichen Durchbruchgitter als Innenkapsel.

Felix Poppenberg

RAYMOND UNWIN, TOWN PLANNING IN PRACTICE. Bei T. Fisher Unwin in London ist kürzlich ein neues Buch über den Städtebau erschienen, das ein Praktiker aus praktischem Anlaß geschaffen hat. Ein Mitarbeiter aus dem Kreise jener

tüchtigen Leute vom Bau, welche die englischen Gartenstädte schaffen helfen, hat den Augenblick benutzt, in welchem die englische Regierung den Städtebau gesetzlich regeln will, um seine persönlichen Anschauungen und Erfahrungen an der Hand eines reichen Studienmaterials zu veröffentlichen, das er für seine eigenen Bedürfnisse im Laufe mehrerer Jahre gesammelt hat. Er hatte auf Studienreisen und im Kontakt mit deutschen, französischen, amerikanischen Leistungen nicht nur das reiche historische Material des Kontinents, sondern auch die Bestrebungen kennen gelernt, welche anderwärts bestehen, der Planung neuer Städte und Stadtteile, der Regulierung und Entwicklung vorhandener Städte eine moderne und künstlerische Grundlage zu geben. Insbesondere deutsche Mitwirkung hat ihn dabei unterstützt. Dann verfügt er als Engländer über heimisches gutes Material aus neuester Zeit. Die Gartenstadtbewegung ist ja von England ausgegangen und hat schon treffliche Resultate aufzuweisen, unter denen die Gartenvorstadt Hampstead dem Verfasser eine zahlreiche Folge von Beispielen künstlerischer Lösungen bot.

So setzt sich der stattliche Band mit seinen zahlreichen photographischen und zeichnerischen Illustrationen und den beigeschlossenen Stadtplänen aus theoretischen Betrachtungen und praktischen Erörterungen zusammen, die anregend wirken.

Unwin spricht davon, wie die Stadt als Ausdruck des städtischen Lebens zu gelten hat und wie ihre Individualität zu entwickeln ist. Dort, wo alte historisch begründete Planelemente bestehen, weiß er den Anregungswert des alten, ehrwürdigen Bestandes hervorzuheben und warnt vor einer rüden, willkürlichen Zerstörung. Ihm ist das organische Wachstum das einzig Wertvolle — wie ihm Kunst keine Sache des Schmuckes oder des Luxus ist, sondern lediglich das Resultat gediegenen Schaffens. Sie ist überall da, wo man das gut leistet, was man zu leisten hat.

Er stellt die strengen antiken Stadtpläne den mittelalterlichen gegenüber, die mehr unregelmäßig erscheinen; er behandelt eingehend die Frage, wo wirklich das geometrische Prinzip der Stadtplanung, das den Architekten zu allen Zeiten erstrebenswert schien, und wo das freie und unregelmäßige, dem landschaftlichen Charakter und vorhandenen Zufälligkeiten angepaßte Planen den Vorzug verdient. Er zieht Vergleiche mit den Gesetzen der Gartengestaltung, die ähnlichen Bedingungen zu gehorchen hat.

Jene großen Schwierigkeiten, welche eine gebotene Berücksichtigung vorhandener Grundgrenzen, welche die Rücksichtnahme auf solche klimatische Verhältnisse, wie starke Windströmungen, hervorrufen, geben oft den gebrochenen und gekrümmten Straßenführungen große Berechtigung. Andrerseits vermag die Durchführung großer Verkehrswege und Platzanlagen, das Erfordernis der Disposition monumentaler und dominierender Architekturwerke stets die Einhaltung strenger geometrischer Linien zu erzwingen. Darum gelten da auch keine Regeln und Vorschriften, sondern es gilt nur planvolles, zielbewußtes Vorgehen, das allen Erfordernissen gerecht zu werden trachtet, ohne die Liebe und Hingabe für das Problem zu alterieren.

Die guten, neuen englischen Stadtanlagen geben Unwin das beste Hilfsmittel an die Hand, zu zeigen, wie man in einzelnen Fällen zu entscheiden hat und welche Wirkungen sich erreichen lassen, wenn die Stadtplanung aus kunstfremden Händen in jene des Architekten übergeht. Weil es eben nicht genügt, wenn man einseitig die momentanen Erfordernisse des Wachstums der Städte, der Ausdehnung des Verkehrs, der Hygiene berücksichtigt; weil es unerläßlich nötig ist, daß die Erhaltung vorhandener Schönheit, die Anpassung an Bautradition und Baugesetze von künstlerisch empfindenden Faktoren geregelt werde, darum ist es auch unerläßlich, daß die Kunst des Städtebaues gepflegt und gefördert werde.

Den unaufhörlichen Zerstörungen alter, kostbarer Stadtbilder Einhalt zu tun, der systemlosen und pietätlosen Verbauung landschaftlich wertvoller Gelände vorzubeugen und dem stets wachsenden, stets raffinierter werdenden Wohnungsbedürfnis in geschmackvoller Weise abzuhelfen — das sind Ziele, die sich der moderne Architekt gesteckt hat, der sich dem Städtebau widmet.

Solchen Zielen strebt auch das Buch Unwins zu und mancher Weg, mancher Einblick wird durch seine Ausführungen erhellt. Es ist ein anregendes und erfreuliches Buch für jene, die sich mit den einschlägigen Fragen schon befaßt haben. Und es ist ein nützliches und höchst lehrreiches Buch für alle, die vor der verantwortungsvollen Aufgabe stehen, in diesen wichtigen Dingen Entscheidungen treffen zu müssen. Hartwig Fischel

MAINZER JUGENDBÜCHER UND KUNSTGABEN. Es gibt viele Wege, auf denen heute danach gestrebt wird, breitere Schichten des Volkes und alle Stufen der Ausbildung unserer Jugend mit künstlerischen Eindrücken zu beschenken. Der rührige Kunstverlag Jos. Scholz in Mainz hat manchen solchen Weg schon mit Erfolg beschritten. Er hat dem deutschen Bilderbuch von den ersten Bildergaben für die Kleinsten bis zu jenen Märchen und Erzählungen, die eine reifere Jugend erfreuen können, liebevolle Illustratoren — vorwiegend aus dem Kreise der Münchner „Jugend"-Künstler — gewonnen; er hat gute Liederbücher und Spiele geschaffen und gut illustrierte Jugendbücher von tüchtigen modernen Erzählern herausgegeben. Unter dem Zeichen Altmeister Thomas stehen viele dieser Veröffentlichungen, insbesondere die reizvollen Malbücher und die schönen Kunstgaben in Heftform, die ein gedrängtes Bild vom Schaffen der großen Künstler unserer Zeit bieten, welche auf junge Seelen besonders zu wirken vermögen.

Dem Jubeljahr Thomas trägt ein Doppelheft besonders Rechnung: „Thoma und seine Weggenossen", in welchem auch Böcklin, Bracht, Leibl, Trübner an seine Seite gestellt werden und mehrere sonst wenig genannte Künstler aus demselben Kreise, wie Pidoll und andere, ans Licht gezogen werden. Zwei andere Hefte: „Ein Buch seiner Kunst" und „Landschaften" ergänzen die Vorführung Thomas; Uhde und Leibl, Segantini und Millet, Rethel und Steinhausen sind jeder durch ein liebenswürdig angeordnetes und gut ausgestattetes Heft vertreten und zu einem ungewöhnlich niedrigen Preise zugänglich gemacht. Die freie Lehrervereinigung für Kunstpflege in Berlin gibt diese dankeswerten Sammlungen heraus, die Förderung und Beifall verdienen. Hartwig Fischel

RUDOLF VON LARISCH, UNTERRICHT IN ORNAMENTALER SCHRIFT. In verhältnismäßig kurzer Zeit hat der im Auftrage des k. k. Ministeriums für öffentliche Arbeiten verfaßte Lehrbehelf für den Unterricht in ornamentaler Schrift eine neue und veränderte Auflage erhalten. Rudolf von Larisch hat darin das Resultat seiner methodischen Erfahrungen niedergelegt, mit Arbeiten illustriert, die von seinen Schülern in den Unterrichtsstunden geleistet wurden. Die wichtigsten Bausteine seines Lehrgebäudes sind schon in früheren Veröffentlichungen dieses unermüdlichen Vorkämpfers für die Reformation unserer Schrift vorhanden; er hat mit jeder neuen Arbeit ihre Zahl vermehrt, ihre Anwendungsmöglichkeit ausgedehnt, wie er ihre Tragfähigkeit erprobte. Und daß die äußere Erscheinung seiner Büchlein mit jedem neuen Heft an Gediegenheit der Form, an künstlerischer Eindrucksfähigkeit gewachsen ist, das spricht deutlich dafür, wie tief seine Einflußnahme bereits eingedrungen, wie sehr sich die Praxis mit seinen Forderungen abgefunden hat.

Diese Forderungen weiß er klar und überzeugend vorzubringen und bis ins Detail subtil und vollständig zu erleuchten und zu begründen. Er hat es ja mit der Theorie einer Kunst zu tun, deren Übung in hohem Grade zur Entwicklung persönlicher Fähigkeiten führen soll. Und er hat eigene neue Ideen durchzusetzen, die auf Widerstand stoßen, je mehr sie mit alten Gepflogenheiten brechen. Aber er ist ein Weggenosse aller jener, die einer Vereinfachung, einer Kräftigung, einer Konsolidierung unserer gesamten Kunsttätigkeit unter Führung des strengen architektonischen Prinzips zustreben. Darum muß naturgemäß auch immerfort der Kreis jener wachsen, die ihn verstehen, die ihn schätzen lernen und die seinem Einfluß Anregung und Förderung verdanken, die mit Liebe und Erfolg seinen Weisungen gehorchen. Hartwig Fischel

EUDEL-BUCHER, „DIE FÄLSCHERKÜNSTE“. Paul Eudels bekanntes und in der deutschen Bearbeitung von Bruno Bucher längst im Buchhandel vergriffen gewesenes Werk „Le Truquage“ ist soeben im Verlage von Fr. Wilh. Grunow in Leipzig von Artur Roessler neu herausgegeben worden (8°, XI, 215 S., Preis M. 5·—). Seit dem Erscheinen der ersten Auflage der Bucherschen Bearbeitung des Werkes sind fast 25 Jahre verstrichen und eine neue Ausgabe desselben wird daher den vielen Freunden alter Kunst um so willkommener sein, als alle Kapitel durch zahlreiche Beispiele aus neuerer und neuester Zeit ergänzt und einige Abschnitte neu hinzugefügt worden sind, so die Kapitel über die Tiara des Saitaphernes, über geschnittene Steine, Edel- und Schmucksteine und über Banknoten. Dem elegant ausgestatteten Buch ist als Titelbildabbildung die Tiara des Saitaphernes im Louvre beigegeben.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSSTELLUNG ÖSTERREICHISCHER KUNSTGEWERBE. Seine k. u. k. Hoheit Herr Erzherzog Franz Ferdinand und Ihre Hoheit Frau Herzogin Sophie von Hohenberg haben mit ihren Kindern am 18. v. M. nachmittags die Ausstellung besichtigt.

Ihre k. u. k. Hoheit Frau Erzherzogin Maria Josefa hat am 10. d. M. die Ausstellung besucht.

Seine Exzellenz der Herr Minister für öffentliche Arbeiten August Ritt hat in Begleitung des Sektionschefs Dr. Adolf Müller am 4. d. M. vormittags die Ausstellung einer eingehenden Besichtigung unterzogen.

Seine Exzellenz der Herr Handelsminister Dr. Weiskirchner hat in Begleitung des Ministerialrates Dr. Pranter am 27. v. M. die Ausstellung besichtigt.

Die Ausstellung wurde bis jetzt von 94.000 Personen besucht.

JOHANN GRAF HARRACH †. Das Kuratoriumsmitglied des Österreichischen Museums Seine Erlaucht Johann Graf Harrach ist am 12. Dezember im 82. Lebensjahre gestorben. Der Verblichene gehörte seit einer langen Reihe von Jahren dem Kuratorium als Mitglied an. Das Österreichische Museum hat an dem Sarge einen Kranz niedergelegt und der Direktor des Institutes hat an den Sohn des Hingeschiedenen, den Grafen Karl Franz Harrach, folgendes Kondolenzschreiben gerichtet:

„Hochgeborner Graf!

Das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie ist durch das Ableben Seiner Erlaucht des Grafen Johann, Euer Hochgeboren dahingeschiedenen Herrn Vaters, in tiefe Trauer versetzt.

Seine Erlaucht hat durch lange Jahre dem Kuratorium des k. k. Österreichischen Museums angehört und an allem, was dieses Institut betraf, stets den wärmsten Anteil genommen, wie er auch als einer der hervorragendsten Kunstindustriellen mit der praktisch künstlerischen Tätigkeit des Institutes aufs innigste verbunden war.

Im Namen des Österreichischen Museums und aller seiner Angehörigen spreche ich Euer Hochgeboren das innigste Beileid mit der Versicherung aus, daß das Andenken des Dahingeschiedenen hier stets hoch in Ehren gehalten werden wird.

Genehmigen Euer Hochgeboren die Versicherung der aufrichtigsten Verehrung, in welcher ganz ergebenst verharrt

Wien, den 14. Dezember 1909.

Der Direktor des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie
Regierungsrat Dr. Eduard Leisching.“

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat November von 59.301, die Bibliothek von 2.058 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BECKER, E. Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Mit 7 Taf. IX, 160 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 72.) M. 8.—.

BREUER, R. Tendenzen des modernen Kunstunterrichtes an Jugendlichen. (Textile Kunst und Industrie, II, 6.)

EUDEL, P. Fälscherkunst. Nach der autorisierten Bearbeitung von B. Bucher neu herausgegeben und ergänzt von A. Roessler. XI, 215 S. mit Titelbild. 8°. Leipzig, F. W. Grunow. M. 5.—.

HALLER, F. Neue Motive. 15 Taf. Fol. Plauen, C. F. Schulz & Co. M. 24.—.

KALKSCHMIDT, E. Geschenke. Neue Kunstarbeiten als Geschenke. (Dekorative Kunst, Dez.)

KREIS, W. Die Erziehung zum Architekten und die Architekturabteilung an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf. (Kunstgewerbeblatt, Nov.)

LUX, J. A. Biedermeier als Erzieher. (Das Interieur, Okt., Nov.)

Nature Subjects in Japanese Design. (The Studio, Nov.)

NEUHAUS, F. B. Tieranatomie für Künstler. Pferd, Rind, Hund. 30 Zeichnungen mit anatomischen Erklärungen. 51 S. Lex.-8°. München, Hans Sachs-Verlag. M. 4.—.

PERTHES, O. Die Bedeutung des § 89, 6 der deutschen Wehrordnung für unser Schulwesen. (Textile Kunst und Industrie, II, 9.)

PLIWA, E. Kunstgewerbliche Erziehung in Österreich. (Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereines, 25. Nov.)

SCALA, Arthur von †. (Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, XXVII, 4.)

SCHMIDT, K. Die Frauenarbeitsschule Reutlingen. (Textile Kunst und Industrie, II, 8.)

Schmuckformen, Kunstgewerbliche, für die Fläche. Monatshefte für die verz. Kunst. I. Jahrgang. 12 Hefte. (Je 6 farbige Tafeln.) Fol. Plauen, Ch. Stoll. M. 30.—.

SCHÖNACH, L. Beiträge zur Geschlechterkunde Tirolischer Künstler aus dem XVI. bis XIX. Jahrhundert. 125 S. Kl.-8°. Innsbruck, Wagner. M. 1.50.

VERNEUIL, M. P. Les ornamentations Tchèques. (Art et Décoration, Nov.)

WOLF, Th. Etwas über Farbensymbolik. (Textile Kunst und Industrie, II, 4.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR

BORINSKI, K. La Chastelaine de Vergy in der Kunst des Mittelalters. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, II, 1.)

CORWEGH, R. Die St. Barbarasäule zu Breslau. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, II, 4.)

CREUTZ, M. Joseph M. Olbrich. Das Warenhaus Tietz in Düsseldorf. (Die Architektur des XX. Jahrhunderts, III. Sonderheft.)

— Ein Reliquienschreinchen aus dem Anfang des XI. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 7.)

DESHAIRS, L. Charles Despiau. (Art et Décoration, Nov.)

Der Erweiterungsbau der Ludwig-Maximilians-Universität in München. (Kunst und Handwerk, 1910, 1.)

ESCHER, K. Zur Geschichte des Grabmals Pauls III. im St. Peter in Rom. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII, 4.)

GRADMANN, E. Das schwäbische Bauernhaus. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins, 1908/9, 3.)

HILDEBRANDT, E. Ein neuer Falconet. (Der Cicerone, 15.)

LAFOND, P. Alonso Cano. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, II, 5.)

MACKLIN, A. E. Alfred Gilbert at Bruges. (The Studio, Nov.)

MASKELL, A. La Sculpture en Ivoire au Commencement de l'Ère chrétienne et de l'Époque Byzantine. (Gazette des Beaux-Arts, Okt., Nov.)

PAULI, G. Kleinskulpturen in der Bremer Kunsthalle. (Jahrbuch der bremischen Sammlung, II, 2.)

RAUCH, M. von. Meister Hans Seyfer, Bildhauer und Bildschnitzer in Heilbronn. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, II, 11.)

SCHOTTMÜLLER, F. Zur Donatello-Forschung. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, II, 1.)

STAUDHAMMER, S. Emanuel Frémiet. (Die christliche Kunst, Okt.)

STEINMANN, E. „Opus Andreae". (Der Cicerone, 16.)

VÖGE, W. Ein Steinrelief des Hans Schwarz im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, II, 8.)

WOLFF, Fr. Zwei mittelalterliche Plastiken des Märkischen Museums. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, II, 10.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BERINGER, J. A. Albert Welti. (Die Kunst für Alle, XXV, 6.)

BOCK, E. Zeichnungen von Hans von Kulmbach für ein Kaiserfenster. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, II, 8.)

BOCK, Frz. Matthias Grünewald, 1. Tl. (Grünewalds Ruhm, Werke und Bedeutung.) VIII, 126 S. mit 29 Abb. und 19 Vollbildern. Gr.-8°. München, G. D. W. Callwey. M. 4.—.

BOMBE, W. Zur Genesis des Auferstehungsfreskos von Piero della Francesca im Stadthause zu San Sepolcro. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII, 4.)

CHADWICK, E. M. Arthur Rackham. (Dekorative Kunst, Dez.)

CHIESA, P. Vetrate artistiche nuove di una officina milanese. (Arte ital. dec. e ind., XVIII, 7.)

GRAMM, J. Kaiser Sigismund als Stifter der Wandgemälde in der Augustinerkirche zu Konstanz. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII, 5.)

HEIDRICH, E. Die altdeutsche Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen. 276 S. Lex.-8°. Jena, E. Diederichs. (Die Kunst in Bildern.)

MELY, F. de. „Les Heures d'Anne de Bretagne" et les Inscriptions de leurs Miniatures. (Gazette des Beaux-Arts, Sept.)

OIDTMANN, H. Das alte Glasgemälde der Pfarrkirche zu Capellen-Stolzenfels bei Coblenz. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 8.)

POPPELREUTER, J. Das kölnische Philosophen-Mosaik. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 8.)

SCHMARSOW, A. Federigo Barocci, ein Begründer des Barockstils in der Malerei. Mit 13 Taf. 168 S. Lex.-8°. Leipzig, B. G. Teubner. (Abhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 26. Bd.) M. 8.—.

Thoma, Hans und seine Weggenossen. Eine Kunstgabe mit einem Geleitwort von W. Kotzde. Herausgegeben von der freien Lehrervereinigung für Kunstpflege zu Berlin. 71 S. mit Abb. Lex.-8°. Mainz, J. Scholz. M. 2.—.

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

ÁCS L. Florstickerei. (Die Volkskunst des „Sárköz". (Textile Kunst und Industrie, II, 4.)

Arbeiten, Textile, der Königsberger kunstgewerblichen Lehrwerkstätte Otto Ewel. (Textile Kunst und Industrie, II, 8.)

BRAUN, J. Ein Kaselkreuz in Reliefstickerei in St. Peter zu Salzburg. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 7.)

BREUER, R. Posamenten. (Textile Kunst und Industrie, II, 7.)

BRUNNEMANN, A. Die moderne Textilindustrie auf der nationalen Kunstgewerbeausstellung zu Stockholm. (Textile Kunst und Industrie, II, 7.)

— Die Textilkunst auf der nationalen Kunstgewerbeausstellung zu Stockholm. (Kunst und Handwerk, 1909, 12.)

C. K. Die Wiederkehr der Stickerei. (Textile Kunst und Industrie, II, 5.)

EON, H. Bedruckte Stoffe in Frankreich. (Textile Kunst und Industrie, II, 6.)

F. A. Wiener Möbelbezugstoffe. (Textile Kunst und Industrie, II, 5.)

F H. Moderne Teppiche. (Textile Kunst und Industrie, II, 6.)

GRAF, L. Neuzeitliche Kirchenstickereien. (Textile Kunst und Industrie, II, 4.)

KARO, R. Textilien der Königlichen Kunstschule zu Breslau. (Textile Kunst und Industrie, II, 8.)

LÜTHGEN, G. E. Die Ornamentformen der Spitzen. (Textile Kunst und Industrie, II, 7.)

LUX, J. A. Was der Bibliophile vom Bucheinband wissen muß. (Zeitschrift für Bücherfreunde, 4.)

MAJOR, A. Stickerei- und Applikationsarbeiten der obererzgebirgischen Frauen- und Haushaltungsschule zu Schwarzenberg. (Textile Kunst und Industrie, II, 4.)

PFAFF, M. Die Teneriffastickerei, eine Volkskunst. (Textile Kunst und Industrie, II, 4.)

PUDOR, H. Das Papier als kunstgewerbliches Material. (Zeitschrift für Bücherfreunde, 5/6.)

Reform, Zur, der weiblichen Handarbeiten. (Textile Kunst und Industrie, II, 9.)

SCHMIDT, K. Bildwirkereien von Hermine Winkler. (Textile Kunst und Industrie, II, 6.)

— Imitationen in der textilen Kunst. (Textile Kunst und Industrie, II, 5.)

— Zur Unterscheidung der orientalischen Teppiche. (Textile Kunst und Industrie, II, 8, 9.)

— Die textile Verzierungskunst des frühen Mittelalters. (Textile Kunst und Industrie, II, 4.)

SCHULZE, P. Batiks von Artur Diener. (Textile Kunst und Industrie, II, 5.)

— Die moderne Bewegung in der Textilindustrie. (Textile Kunst und Industrie, II, 9.)

Stickereien, Moderne. (Textile Kunst und Industrie, II, 8.)

WALTER, G. Kritische Betrachtungen über die Batikkunst. (Textile Kunst und Industrie, II, 9.)

WOLFF, Cl. Deutsche Spitzenkunst. (Textile Kunst und Industrie, II, 6.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BAER, L. Bernhard, Maler von Augsburg, und die Bücherornamentik der italienischen Frührenaissance. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, II, 1.)

BERINGER, J. A., siehe Gruppe III.

CHADWICK, E. M., siehe Gruppe III.

CHANTAVOINE, J. Un Caricaturist allemand: Wilhelm Busch. (Gazette des Beaux-Arts, Sept.)

ETTINGER, P. Will H. Bradley. (Zeitschrift für Bücherfreunde, 7.)

Exlibris von Walter Schiller. (Zeitschrift für Bücherfreunde, 5/6.)

FRANTZ, H. The Etchings of Jean François Raffaeli. (The Studio, Nov.)

FÜHRICH, J. R. von, Genovefa. 15 Bl., erfunden und radiert. Fol. Nebst erläuterndem Text von L. Tieck. Mit einem Begleitwort von H. Nolden. 23 S. mit 1 Abb. Gladbach, B. Kühlen. M. 18.—

GEISBERG, M. Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. Mit 1 Titelbl. und 120 Abb. auf 70 Taf. Lex.-8°. VII, 132 S. Leipzig, Klinkhardt und Biermann. (Meister der Graphik. Herausgegeben von H. Voss, II. Bd.) M. 16.—

HÄBLER, K. Zur Typenkunde des XV. Jahrhunderts. (Zeitschrift für Bücherfreunde, 4.)

HEIDEN, M. Die Textilkunst des Altertums bis zur Neuzeit. Eine Übersicht ihrer technischen und stilgeschichtlichen Entwicklung. XVI S. und 480 Sp. mit Abb. 8°. Berlin, E. Ebering. M. 2.50.

MOLSDORF, W. Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts. Mit 10 Abb. im Text und 15 Taf. 75 S. Lex.-8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 114. Heft.) M. 7.—.

SCHNÜTGEN, A. Ein neues „Ex libris". (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 8.)

SEIBOLD, A. Die Radierung. Ein Leitfaden und Ratgeber. Mit 2 Kunstbeilagen und 10 Abb. im Text. VIII, 92 S. 8°. Eßlingen, P. Neff. M. 2.—.

SMIDT, H. Zur Technik des japanischen Holzschnittes. (Jahrbuch der bremischen Sammlungen, II, 2.)

Th. H. Alfred Braun. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins, 1908/9, 1.)

VI. GLAS. KERAMIK

BRAUN, E. W. Einiges über rotes Bayreuther Steinzeug. (Der Cicerone, 16.)

BRÜNING, A. Fürstenberger Porzellan. (Der Cicerone, 19.)

HAUTCŒUR, M. L. Les Lampes Romaines du Musée Alaoui. (Gazette des Beaux-Arts, Okt.)

POLACZEK, E. Beiträge zur Geschichte der Straßburger Keramik. (Der Cicerone, 12, 14.)

SCHAEFER, K. Werke der Kleinplastik aus der Fayencefabrik von Kellinghusen. (Jahrbuch der bremischen Sammlungen, II, 2.)

STOEHR, A. Beiträge zur Geschichte der Fayencefabrik in Ansbach. (Der Cicerone, 21.)

VOSS, H. Zu Judocus Vredis. (Der Cicerone, 14.)

ZIMMERMANN, E. Rheinisches Steinzeug. (Der Cicerone, 11.)

— Worauf stützt sich unsere Kenntnis der Geschichte des chinesischen Porzellans? (Der Cicerone, 19.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

FUHSE, F. Braunschweiger Tische. (Der Cicerone, 13.)

KLOPFER, P. Schweizer Wohnungskunst. (Wohnungskunst, 15. Nov.)

LEIXNER, O. Einführung in die Geschichte des Mobiliars und die Möbelstile. VIII, 196 S. 8°. Leipzig, K. Grethlein. M. 2.80.

RASPE, Th. Eine gotische Truhenplatte mit christlichen Sinnbildern. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 7.)

ROSENBAUM, F. Architekt Gustav Goerke-Berlin. (Die Wohnungskunst, 1909/10, 1. Okt.)

— Grenander-Möbel. (Wohnungskunst, 1909/10, 1. Okt.)

SCHNÜTGEN, A. Sechs Armreliquiare des XI. bis XVI. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 7.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

FOCKE, J. Die Glockengießer Klinge aus Bremen. (Jahrbuch der bremischen Sammlungen, II, 1.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BASSERMANN-JORDAN, E. Der Schmuck. Mit farbigem Titelblatt und 136 Abb. XII, 134 S. Lex.-8°. Leipzig, Klinkhart & Biermann. (Monographien des Kunstgewerbes, Neue Folge, XII.) M. 5.—.

FALKE, O. von. Kupferzellenschmelz im Orient und in Byzanz. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, II, 5.)

LÜER, H. und M. CREUTZ, Geschichte der Metallkunst. 2. Band: Kunstgeschichte der edlen Metalle. Bearbeitet von M. Creutz. VIII, 462 S. mit 401 Abb. Lex.-8°. Stuttgart, F. Enke. M. 18.—.

NARTEN, G. H. Silberner Zeremonienstab von 1458 aus dem Dom zu Lübeck. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXII, 7.)

PATRONI, G. Gli Argenti di Boscoreale. (Arte ital. dec. e ind., XVIII, 8.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

GRAUL, R. Die Versteigerung Lanna. (Der Kunstmarkt, VII, 8.)

SCHUETTE, M. L. F. Day über Kunstgewerbemuseen. (Museumskunde, V, 1.)

VOLBEHR, Th. Sammeltendenzen des XVII. Jahrhunderts. (Museumskunde, V, 1.)

AACHEN

SCHMID, M. Die Ausstellung für christliche Kunst in Aachen. (Aus: „Die Kunst unserer Zeit.“) S. 219—242 mit Abb. und 6 Taf. Fol. München, F. Hanfstaengl. M. 3.—.

AUGSBURG

HALM, Ph. M. Das Maximiliansmuseum in Augsburg. (Der Cicerone, 20.)

BERLIN

NACHTLICHT, L. Die Wohnungsausstellung am Zoo und das Handwerk. (Berliner Architekturwelt, XII, 6.)

BREMEN

SCHAEFER, K. Erwerbungen des Kunstgewerbemuseums. (Jahrbuch der bremischen Sammlungen, II, 2.)

DARMSTADT

BACK, F. Die Einrichtung der Kunst- und historischen Sammlungen des Großherzoglichen Landesmuseums in Darmstadt. (Museumskunde, V, 2.)

DRESDEN

AUSSTELLUNG, Internationale photographische, Dresden 1909, in Wort und Bild bearbeitet von K. Weiß. Titelblattzeichnung von Bruno Zechau. 69 Blatt. Fol. Dresden, W. Baensch. M. 4.50.

HEIDELBERG

PELTZER, A. Die städtische Sammlung zu Heidelberg. (Museumskunde, V, 1.)

LONDON

GRAUL, R. Zur Neuaufstellung des Viktoria- und Albert-Museums in London. (Kunst-Chronik, Neue Folge, XXI, 6.)

MANNHEIM

LOHMANN, A. Die Kleinporträtkunst-Ausstellung des Mannheimer Altertumvereines. (Der Cicerone, 13.)

MÜNCHEN

— HOFMANN, Friedr. H. Die Porzellanausstellung im Bayrischen Nationalmuseum. (Der Cicerone, 17, 18.)

— LEIDINGER, G. Ausstellung zur Geschichte der Miniaturmalerei. (Der Cicerone, 19.)

MÜNSTER i. W.

BRÜNING, A. Das Landesmuseum der Provinz-Westfalen. (Museumskunde, V, 1.)

PARIS

AVENARD, É. Le Salon d'Automne. (Art et Décoration, Nov.)

STOCKHOLM

BRUNNEMANN, A., siehe Gruppe IV.

— FORTHUNY, P. L'Exposition des Industries du Décor à Stockholm. (Gazette des Beaux-Arts, Nov.)

— MUTHESIUS, H. Die Ausstellung für Kunsthandwerk und Kunstindustrie in Stockholm 1909. (Kunstgewerbeblatt, Nov.)

STUTTGART

BRINCKMANN, A. Die Württembergische Bauausstellung Stuttgart 1908. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins, 1907/8, 4.)

TÖLZ

MESSERER. Die Gewerbeausstellung in Bad Tölz. (Kunst und Handwerk, 1909, 12.)

TRIER

SCHLEINITZ, O. von. Trier. Mit 201 Abb. 8°. VIII, 260 S. Leipzig, E. A. Seemann. (Berühmte Kunststätten, 48. Bd.) M. 4.—.

WIESBADEN

Die Ausstellung für Handwerk und Gewerbe, Kunst und Gartenbau, Wiesbaden 1909. (Wohnungskunst, 1. Sept.)

Alle für „Kunst und Kunsthandwerk“ bestimmten Sendungen sind an die Redaktion dieser Monatsschrift, Wien, I., Stubenring 5, zu richten. — Für die Redaktion verantwortlich: Franz Ritter.



